ظاهرة فنية مثيرة للدهشة

الواقعية المفرطة في النحت الأسترالي المعاصر

إن الناظر عن كثب في تجربة النحت الأسترالي المعاصر، لا يجد بدا من التريث، ولو لهنيهة إزاء ظاهرة فنية حققت رجتها التحديثية فيه، واستثارت بذائقتها الجمالية المثيرة دهشة مرتادي معارضها وأسئلتهم.

تتجلى هذه الظاهرة في منحى الواقعية المفرطة، التي تطلع نحاتها، بعزم وإصرار لا يلين، إلى تطويع خامات مستحدثة، تتمثل في مادة السيليكون، وطلاء البوليستر، والشرائط الجبصية، والألياف الزجاجية، والأخشاب الرقائقية، والمطاط، والجلود الحيوانية.. قصد نحت مجسمات ثلاثية الأبعاد، تحاكي محاكاة بارعة المخلوقات الآدمية، فتأتي بعد جهد مثابر دؤوب طبقها، بهيئتها، وأعضائها، وبشرتها، وتجاعيدها، وأوردتها، ومسامها، وتسريحة شعرها، ونظرتها، أي تأتي ذات قوام بشري ودال على التناسق الجمالي، والتناغم مع الواقعي.

وإذ تفرط في تدقيق الواقعي والإيهام به، تبلغ بالمحاكاة درجة قصوى، حتى أن من يقف أمام منحوتات الفنانين، الذين ينضوون تحت لوائها، تلتبس لديه بالأجسام الآدمية التباسا يقشعر منه بدنه، فهي تفعل في نفسه فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى غير المألوف في بني الإنسان، إلا أنه لا يلبث بعد حين أن يدرك الفيصل بين الواقعي والإبداعي، فيأنس في نفسه رغبة في إشباع إحساسه بالتناسقات الجمالية، التي تبعث فيه البهجة، وحب استطلاع عالم فني غير معهود، يتوافق مع العالم الواقعي توافقا يجد سنده لدى تلك الواقعية، في كون الحقيقة لا تكمن لدى نحاتيها في تعددها، وإنما تكمن في وحدتها، فهي في السياق الفني تجل للتطابق بين ما هو واقعي وما هو إبداعي، إنها تطابق الشيء الخارجي مع الشيء الذهني، مما يدل على أن الجمال تبعا لهذه الواقعية موضوعي، يتجلى في الشيء الجميل نفسه، إنه مستقل بذاته، ومتحرر من التأثر بذاتية المبدع، الذي يكتفي بإدراكه ومحاكاته بما يوائمه من العلاقات التي استدل عليها الفيلسوف الفرنسي ديدرو بالنظام والتناسب والتناسق والملاءمة.

أبو إسماعيل أعبو

ناقد - المغرب

يترجم النحاتون مداخلة الفرع للأصل واتحاده به وكونه إياه، وهي ترجمة تجعل المنحوتة يتزاوج فيها الواقعي والفني، مزاوجة تدل على محاولة استكناه الواقع والاستدلال على سحره، الذي قد يثير النحاتون الانتباه إليه، بتضخيم حجم المنحوتات، أو اختلاق بموازاتها منحوتات لمخلوقات، توهم بواقعيتها بينما هي تدل على ذاك السحر، واحتمالاته الإبداعية.

ولعل من أبرع النحاتين الأستراليين الذين نحوا هذا المنحى:

أولاً: رون مويك

هو من مواليد سنة 1958 في ملبورن، نشأ في كنف أسرة احترفت صناعة دمى الأطفال، التي أثرت فيه أيما تأثير، حتى أنها جعلته منذ نعومة أظافره يختلق دمى، كما جعلته حين استوفى عقده الثاني يأنس من نفسه مقدرة على ابتكار الكراكيز، واختلاق الفرجة بها في السينما، والإذاعة والتلفزة الأسترالية، حيث أمضى خمس عشرة سنة، بعدها استطاب الهجرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية، التي احتضنته قرابة ستة أشهر اكتسب خلالها خبرة سينمائية في مجال المؤثرات الصوتية والتصويرية، بعدئذ هاجر إلى بريطانيا وأقام في لندن، حيث عقد صلة صداقة وثقى مع المخرج السينمائي دجيمس هانسن ، وأسعفه في إخراج البرنامج الشهير: "عرض الدمى" وإنتاج فيلمي: "أحلام طفل" و"المتاهة"، وبعدما تهيأت له تجربة فنية ثرية، وإمكانات مادية رحبة، أنشأ سنة 1990 شركة خاصة لصنع دمى اللقطات الإشهارية.

وفي سنة 1996، تفتقت موهبته النحتية بإيعاز من حماته الفنانة التشكيكية البريطانية، ذات الأصول البرتغالية باولا ريغو التي دعته إلى ابتداع شخصيات نحتا، حتى تدرج مشابهاتها ضمن لوحاتها، فكان أن نحت شخصية "بينوكيو"(1996) الشهيرة، التي بلغ في تهذيبها حدا رفيعا من البراعة، إلى درجة أنها استثارت إعجاب تشارلز ساتشي، هاوي التحف الفنية الذائع الصيت الذي أثنى عليه، وحفزه على



سام دجينكس بصدد نحت منحوتة



المتوحد 2005 نحت باترسيا بتشينيني

غرار حماته على المضي في تجربته المتميزة، مقتنيا منه أربع منحوتات.

وفي سنة 1997، لمع نجمه في معرض "إحساس"، الذي أقيم بالأكاديمية الملكية البريطانية، حيث عرض منحوتة مثيرة لجثمان أبيه، عنونها "أب ميت" (1996 - 1997)، وهي منحوتة أدهشت الزائرين بقربها من الحقيقة، وإغراقها في الواقعية واستكمال الفن فيها إلى حد بعيد من الدقة.

بعد النجاح الذي عرفه رون موييك خلال هذا المعرض، أصبح فنانا ذا كفاءة، وقد أمكنه أن يثبت كفاءته الفنية بعدما شارك سنة 2001 في المعرض الوطني الإيطالي للفن المعاصر، بمنحوتة "الولد" (1999)، التي شدت إليها أنظار الإعجاب، أولا لعلوها الذي بلغ خمسة أمتار، وثانيا لمطابقتها الإنسان في أدق تفاصيله.

وفي نهاية سنة 2005، وبداية سنة 2006، احتضنت مؤسسة "كارتيي" للفن المعاصر أول معرض له بفرنسا، حيث أمكنه أن يعرض منحوتات: "رجل الأدغال" (2005)، و"زوجان في وضع ملعقة" (2005)، و"القناع الثالث" (2005)، و"امرأتان" (2005)، و"في الفراش" (2005)، وتوالت معارضه، إذ عرض سنة 2007 في أوتاوا، كما عرض في أواخر العام 2008 وأوائل العام 2009 بمتحف "بروكلين" للفنون بالولايات المتحدة الأمريكية، وبالمتحف البريطاني، وبالإضافة إلى هذه المعارض التي عرفها في مشواره الفني، والتي ذكرناها على سبيل المثال لا الحصر، هناك معارض عدة أخرى لا يسمح المجال بذكرها.

ولعل المتعقب لما يعرضه رون موييك، سيجد الرجل يقصر همه على الدورة السرمدية والكونية للحياة الإنسانية، لذا تأتي منحوتاته دالة على تدرج الكائن الإنساني في حياته من الولادة إلى الموت.

ولعل ما نخلص إليه إزاء منحوتات رون موييك، أن كل منحوتة منها تترجم لحظة من اللحظات الجوهرية، التي يعيشها الإنسان في استرسالية حياته المعيشية، فالرسالة التي يود النحات إيصالها هي أن أي إنسان في هذا الوجود يجد نفسه محاصرا بدائرته، التي لا تلبث أن تدور عليه حتى يستشعر استكمال دورة وجوده، وضرورة انتقاله إلى عالم علوي، عبر عنه رون موييك بمنحوتة "الملاك" (1997)، الذي أتى مجنحا، يصنف خارج نطاق الدائرة، مما يدل على إمكانية التخلص من دوامة الحياة، والعيش بحرية وطلاقة، والتنعم بالخلود الأخروي.

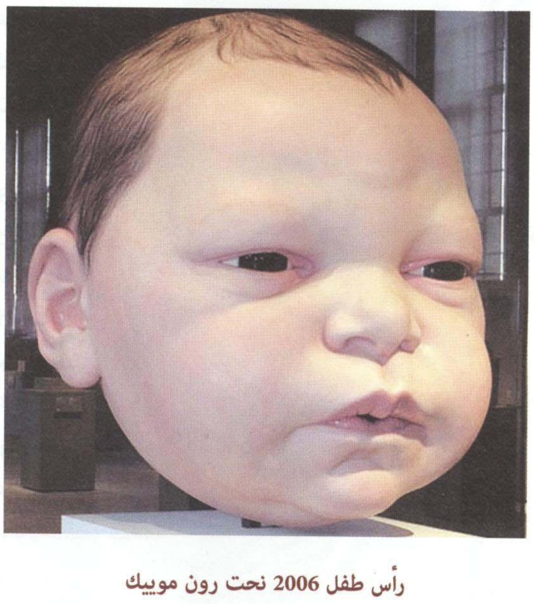
إن دائرة الحياة تدل لدى رون موييك على قدر محتوم على بني البشر، فهي دوامة لا متناهية، أو سلسلة من اللحظات الحركية، التي تتحرك لتكون فيها نقطة نهاية حيوات بشرية، هي نقطة بدء دورة جديدة لحيوات أخرى.

إلا أن ما يثير الانتباه إزاء هذه الدورة أن الإنسان وفق ما ينحته رون موييك حزين، وكئيب، وعبوس، وحائر، ومهموم، ومندهش، ومحبط، ينتظر في بعض الأحيان الذي يأتي ولا يأتي.

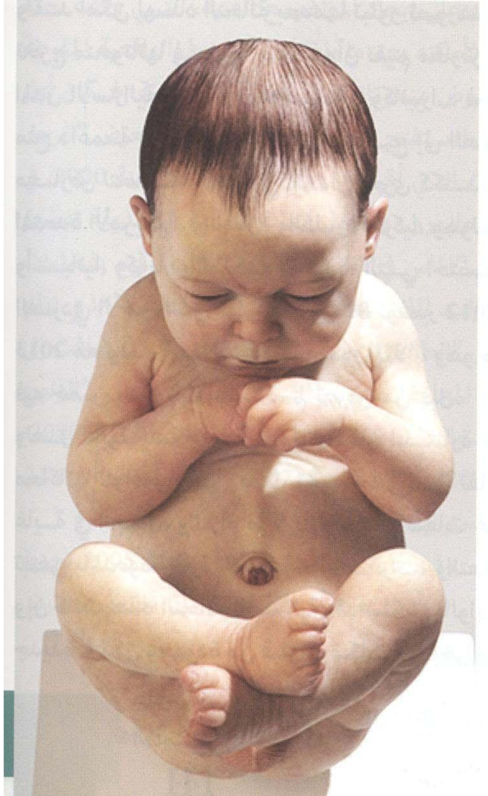
إنه إنسان يتفاعل مع محيطه بشكل سلبي، فهو بالأحرى منفعل غير فاعل، لذا قد تراه في مواقف مستسلما لواقعه، معانيا تحت وقعه.

ولئن كانت منحوتاته تأتي وفق حجم مطابق لحجم بني البشر، أو وفق حجم عملاق، أو وفق حجم قزم، فما هذه التنويعات في الأحجام إلا قصد استثارة الانتباه إلى الطابع الواقعي المفرط، الذي يحتفي به، وينشده بينما هو يضفيه على المنحوتات، التي قال عنها بعدما استوفاها هذا الطابع: "هذه المنحوتات أراها حقيقية حتى أنني أحدق فيها، فأتمثلها حية رائعة أمامي"، فهو يهيئ فيها من المواصفات الإنسانية ما يجعلها تلتبس لدينا بالكائنات البشرية الحقيقية، فنستشعر قشعريرة تجتاح أجسادنا.

وكيفما كان الإنسان الذي يستدل عليه رون موييك، تبقى منحوتاته ذات سحرية جمالية خاصة، تستثير بجاذبيتها الواقعية، كل من يقبل على تلقيها، ذلك أنها ناتجة عن موهبة فنية بارعة، وعمل متواصل دؤوب، ودقة في الأداء الفني.



رأس طفل 2006 نحت رون موييك



طفل 2007 نحت سام دجينكس



في الفراش 2005 نحت رون موييك



المتوحد 2005 نحت باترسيا بتشينيني

ثانياً: باتريسيا بتشينيني

هذه النحاتة الأسترالية المعاصرة، التي تنضوي هي الأخرى تحت لواء تيار الواقعية المفرطة، من مواليد سنة 1965 في فريتاون عاصمة دولة سيراليون التي نزحت عنها إلى أستراليا سنة 1972، حيث أقامت مع عائلتها، وتجنست بجنسيتها، فأمكنها أن تتابع دراستها إلى حين حصولها على البكالوريوس في التاريخ الاقتصادي، وتخرجها في الجامعة الوطنية الأسترالية سنة 1988، بعدها تفرغت للفنون الجميلة في الكلية الفكتورية بملبورن، حيث أمكنها أن تكتسب دربة وممارسة خاصة في مجال الرسم، وأن تنال عدة جوائز تقديرية، ولما تخرجت سنة 1991، شرعت في استكناه تجربتها في مجال النحت معتمدة على عدة معتمدات فنية، ووسائط تواصلية، تتمثل في الرسم، والتصوير الفوتوغرافي، والفيديو، والصوت، والتنصيبات، والصور الرقمية الثلاثية الأبعاد، وهي في سياق هذا الاستكناه، كانت تستطيب متعة استكشاف ما دأبت على تسميته بالتمايز بين الصناعي والطبيعي، لذا انشغلت بالعلاقة ما بين الطبيعة والعلوم، انشغالا انعكس على منحوتاتها الرئيسية، المتمثلة في: "مازالت الحياة مع الخلايا الجذعية" (2002)، و"العائلة الفتية" (2003)، و"الأم الكبرى" (2005)، و"موحد" (2005)، و"المتقوت بالخبث" (2009)، و"الذي طال انتظاره" (2008)، و"توماس المتشكك" (2008)، و"جراء" (2010)، و"العشاق" (2011) ... فهذه المنحوتات وأخرى تمت بصلة وثقى إلى البيوتكنولوجيا، إذ تفترض وفق الهندسة الوراثية أو التعديل الوراثي، وبأخلاقيات البيولوجيا، وبرغبة في أنسنة التكنولوجيا، وجعل الجسم الإنساني متجانسا معها، أما الخامات التي كانت تنحت بها منحوتاتها، فتتمثل في: السيليكون، والألياف الزجاجية، وفراء الثعلب، والصلب، والبلاستيك، والشعر البشري، والرقائق الخشبية، والإكريليك.

ولقد أمكن لهذه النحاتة بعدما تبلور تصورها الفني، أن تخرج منحوتاتها في صورة خاصة، وأن تقيم معارض في كبريات المدن الأسترالية، كملبورن، وسيدني، وكانبيرا... فحصلت على منح داعمة لمعارضها، مما جعلها تتطلع إلى العالمية، بإقامة معارض لتحفها النحتية في بلدان أخرى ككندا، والولايات المتحدة الأمريكية، واليابان، والفلبين، وتركيا، وهولندا، وألمانيا، وأسبانيا، وكوبا، والمملكة المتحدة، التي احتضنت معرضها الفردي الأخير، الذي توالى ما بين 82 نوفمبر 2012 و21 يناير 2013 معنونا "هؤلاء الذين يحلمون ليلا"، وهو معرض عرضت فيه خمس منحوتات جديدة، لم تعرض من قبل.

ولعل دأبها أينما حلت بمنحوتاتها، كان استثارة السؤال حول دقة محاكاتها للواقعي، فهي كانت تجسده في أدق تفاصيله، حتى أنها تأتي غاية في الجمال، والتزام ما لا يلزم من مواصفات عصية، ولاسيما عندما تبتغي بالمنحوتة إثارة الدهشة، والاستغراب، والتعجب.

وإن كانت هذه النحاتة الأسترالية، قد سلكت بالواقعية المفرطة مسالك جديدة لم تكن معهودة من قبلها، وتمكنت من إخراجها في صورة خاصة، ظهرت فيها نزعتها الفنية الفردية، فإن هذا لا يعني أنها انزاحت عن تجارب الواقعية المفرطة إلى تجربة غير واقعية، إن الطابع الواقعي ظل سائدا مهيمنا على مختلف منحوتاتها، يعبر عن رؤية موضوعية تتحرك وفقها رؤية ذاتية، حتى تلفت النظر إلى الأبعاد الجمالية للواقع واحتمالاته العلمية، فتجربتها النحتية تبدو وكأنها توحي بالعجائبي، أو بالسريالي أو الخيالي العلمي.. أي تبدو وكأنها اختطت مسارا آخر غير مسار الواقعية المفرطة، ولكنها في واقع الأمر توحي بالواقعي، الذي أصبح بفعل التقدم العلمي، أو بالأحرى بفعل البيوتكنولوجيا، والهندسة الوراثية المترتبة عنها، ناتجا عن علاقة جدلية، أي علاقة تأثر وتأثير بينه وبين العلم، وهي علاقة تجعلنا نعيش الواقع وهو قد ازدان بحلة علمية، أو نعيش العلم وهو قد ازدان بحلة واقعية. لذا فمنحوتات باتريسيا بتشينيني تكون:

من جهة نتاج تغييرات تجريها على الواقعي بغية بلوغ هدف علمي، فهنا تعدل الواقعي المألوف وراثيا، لتحصل على واقعي آخر يحظى بالقبول إن كان منسجما مع سابقه الأصلي، أو يحظى بالرفض إن كان متنافرا معه، فمنحوتة "العائلة الفتية" (2002-2003)، تدل على تهجين بين الإنسان والبقرة، كما تدل منحوتة "العنزة" (2010) على تهجين بين الإنسان والعنزة، وتنصيبة "نحن عائلة" (2003) تدل على تهجين بين بني الإنسان والفئران، و"منحوتة الجدة" (2005)، تدل على تهجين بين الإنسان والشامبانزي، فهذه المنحوتات وأخرى تجسم تجسيما ثلاثي الأبعاد، كائنات افترضتها باتريسيا بيتشينيني مزيج جينات بشرية وأخرى حيوانية، لذا فهي واقعية تمت بصلة إلى الهندسة الوراثية المشروعة، إلا أنه ينبغي حسب تصورها لكل تجربة تندرج ضمن مجال التجارب العلمية للهندسة، أن تنطلق من منطلق يراعي أخلاقيات البيولوجيا، وإلا فسنشوه واقعنا.

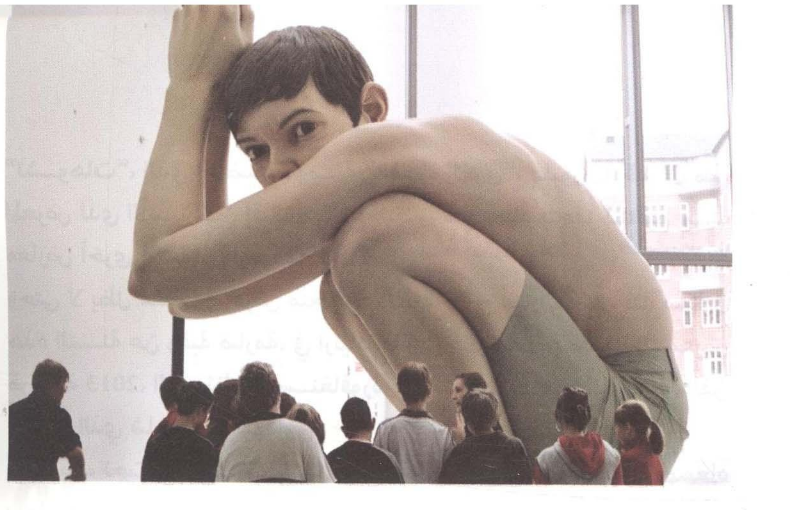
ومن جهة أخرى نتاج تغييرات تجريها على العلمي التكنولوجي، بغية بلوغ هدف واقعي آخر غيره، فهنا تعدل ما هو علمي تكنولوجي لتعطيه أبعادا واقعية معيشية، كما هو شأن المنحوتات المستوحاة من الدراجات النارية الصغيرة من نوع فيسبا، فمنحوتات "عُش" (2006)، و"أكثف من الماء" (2007) و"الأيائل" (2008)، و"العشاق" (2011). تضعنا إزاء دراجات نارية تضفي عليها باتريسيا بتشينيني: أولا: مواصفات الكائنات الحيوانية، إذ تحرف مقودها ليأخذ شكل رأس بأذنين تتنزلان منزلة طرفي المقود



ظل 2012 نحت سام دجينكس



العائلة الفنية 2003 نحت باتريسيا باتشينيني



الولد 1999 نحت رون مويبك

الذي يمسك بهما القائد، وبقرنين تعلوهما مرايا عديدة عالقة بمقدمات القرون المتفرعة عنهما ليحتاط القائد بها مما خلفه، أسفلهما جبهة امتدت عليها عين واحدة عريضة تسد بشكلها البيضاوي مسد العينين الطبيعيتين، ويتوسط الوجه أنف انتصب على شكل مصباح. أما العمود الذي يرتكز عليه المقود، فقد امتد في استطالته على شاكلة عنق حيوان، يتخذ به وضعية استئناس بأنثاه، ويدل الشكل النهائي الذي تنحت وفقه المنحوتة على حيوان الأيل أو إيَّلة، وهما مدرجان ضمن دراجتين ناريتين من نوع فيستا.

كما تضفي عليها مواصفات الكائنات الآدمية، إذ تبدي الدراجات النارية بعد تحريفها إلى أيائل، عبارة عن عشاق يستأنس الواحد منهم بعشيقته، بينما هو يغازلها ويستميلها برقة عواطفه وحنانه، وقد احتضن آخر وليده، وهو يقتعد الأرض على مقربة منه، ويتفرغ للإنصات له، أو الاستدفاء بقرينه.

وقد بدت الأناقة على الأجساد، لكونها أتت صقيلة، وبراقة، وقد حمل أحدها ربطة عنق على شكل فراشة، تثير بحجمها الكبير النظر وتدل على أن تلك الأجساد، تعيش وضعيات بشرية واقعية.

وما دامت المرجعية التي تعتمدها باتريسيا بتشينيني واقعية معيشية من جهة، وعلمية تمت بصلة وثقى إلى البيوتكنولوجيا، وإلى المعلوماتية، ووسائطها التواصلية من جهة أخرى، فإن من الطبيعي أن تأتي شخصياتها المنحوتة ذات طابع خاص، أي متأثرة بها من حيث هيئاتها ومواصفاتها، ولعل هذا ما سنستدل عليه من خلال تعقبها وفق ما تأتي عليه نحتا:

- شخصية عبارة عن خلية من الخلايا الجذعية: تتمثل في منحوتة "مازالت الحياة مع الخلايا الجذعية" (2002).
- شخصية تتزاوج فيها الفتوة والشيخوخة: تتمثل في منحوتة "لعبة صبيان متقدمة" (2002).
- شخصية حيوانية ذات مواصفات غير مألوفة: تتمثل في منحوتة "الحارس الشخصي" (2004).
- شخصية بشرية ذات مواصفات مألوفة متآلفة مع شخصية معدلة وراثيا: تتمثل في منحوتة "موحد" (2005).
- شخصية حيوانية تحتضن في كيانها حيوانات عدة: تتمثل في منحوتة" بديل" (2005).
- شخصية حيوانية معدلة وراثيا، تساكنها في كيانها حيوانات أخرى فتية: تتمثل في منحوتة "بديل" (200م).
- شخصية بشرية مشوهة القسمات، وكأنها منبوذة: تتمثل في منحوتة "اللقيط" (2008).
- شخصية حيوانية ذات مواصفات مألوفة: تتمثل في منحوتة "قوة ذراع واحدة" (2010).
- شخصية معدلة وراثيا، يتزاوج فيها الإنساني والحيواني: تتمثل في منحوتة "العنزة" (2010).
- شخصية يمتزج فيها المعدني والحيواني والإنساني: تتمثل في منحوتة "العشاق" (2011).

فهذه الشخصيات مهما تعددت نظائرها ومواقفها، تستثير في سياق تواترها مواضيع متكررة، تتمثل في الطفولة، والأمومة، والحنان، والحب.

فبها تختلق باتريسيا بتشينيني دوما واقعا موازيا، تسائل فيه التمايز الجوهري بين الطبيعي والصناعي، بين الطبيعة والعلم، بين الإنسان والآلة.

ولعل ما يستثير الانتباه إزاء تساؤلها هذا، كونها تعتبر هذا التمايز خادعا، لذا لا تجد غضاضة في خلخلة التصنيف البيولوجي للكائنات بدعوى تحسينها، أو بدعوى الدلالة عما سيلحقها من تشوه، إذا لم يلتزم أثناء التجارب البيوتكنولوجية بأخلاقيات البيولوجيا.

فهي بمنحوتاتها المجسمة، وفق كائنات طبيعية أو معدلة مدققة القسمات، اصطفت لغة عالمية، تحدث لدى متلقيها صدمة انفعالية، فلا تلبث بعد حين أن تعقبها بصدمة جمالية متجاوبة مع ذائقته الفنية.

ثالثا: سام دجينكس

هذا النحات الأسترالي المعاصر ولد سنة 1973 بمدينة "بنديجو"، التابعة لولاية "فيكتوريا"، وفي سنة 2008 نزح عنها إلى مدينة ملبورن ليقيم بها ويشتغل بصفة دائمة مسخرا كفاءاته للتلفزة والإشهار، وقد تفتقت موهبته الفنية عند نهاية عقده الثالث سنة 2000، فآنس من نفسه المقدرة على مجاراة تجارب نحاتي الواقعية المفرطة، خاصة تجربة رون مويبك، الذي دأب على ترسم خطواته، ترسما أسعفه على إيجاد المواضيع الفنية، التي وقف نحته عليها، فأمكنه بعد ما بلغه من تفنن في الواقعية المفرطة أن يعرض منحوتاته في معارض جماعية، فكان أول معرض استفتح به مشواره الفني، هو معرض "الرجل النائم"، الذي أقيم في رواق "أردوولف" سنة 2000، في مدينة ملبورن، وتلاه في السنة الموالية في المدينة نفسها، معرض "الماس في الخام الخالص" الذي أقيم بفضاءات جيرترولد للفن المعاصر. ومعرض "الطفل" الذي نظم برواق "الطابق الأول" سنة 2002، وقد انضافت إلى هذه المعارض معارض أخرى جماعية مثل: "الولوج العشوائي" (2006)، و"الحقيقة والتماثل" (20006-2007)، و"الأبكم" (2007) التي أقيمت في مدن أسترالية مختلفة.

وقد خاض سام دجينكس سنة 2005 تجربة المعارض الفردية، إذ نظم معرض



المرأة الجالسة 1996 نحت رون مويبك

"تشوهات"، الذي احتضنته مؤسسة "الفضاء الغربي"، بملبورن، وقد نال هذا المعرض لدى الأستراليين إقبالا منقطع النظير، مما جعله يتحفز لتنظيم ستة معارض أخرى فردية، توالت سنة بعد أخرى.

وحتى لا يظل مقصرا في عرض منحوتاته الفنية خارج أستراليا، عبر عند مستهل هذه السنة عن رغبة صارمة، في ارتياد آفاق أرحب للعالمية منضما إلى معرض مرحلة 2013، الذي نظم في سنغافورة، بعدما انضم سابقا إلى معرض الفن الهندي الذي شارك فيه بنيودلهي.

ولعل بهاء نحت هذا النحات يكمن في براعة التشخيص الأخاذ، فهو في مسعاه يولي الاعتبار لاستجلاء تمثلاته الواقعية، وتماثلات منحوتاته معها في أدق تفاصيلها، حتى أن رائيها قد يخالها كائنات حقيقية غير محاكاتية، ويتوسم فيها الحياة.

إلا أن سام دجينكس لم يكن ليتخذ ملمحا مميزا لمنحوتاته، كما هو شأن سابقيه، بل ظل دائبا على استيحاء تجربتيهما، والسير على منواليهما من دون الخروج عن المألوف فيهما، من كشف للمستور من الأجساد الآدمية، وتدبر جماليات هذه الأجساد بمختلف تفاصيلها، ونحت أقنعة بشرية تفصح عما هو حقيقي، والتدرج على مراحل الحياة الإنسانية، الذي جعل منه على غرار صاحبه رون موييك، المنطق الذي تنتظم وفقه تجربته النحتية في شموليتها وتتلاحم، فتأتي في أوثق اتصال بمرحلة من المراحل العمرية، أي تأتي دالة على الدورة السرمدية والكونية للحياة، التي طالما أومأت إليها منحوتات قرينه رون موييك.

إن هذه الدورة يمكن أن نستدل عليها، مستحضرين المنحوتات التالية:

- منحوتة "آلة الزمن" (2012) تدل على مرحلة الحمل، وهي عبارة عن جنين لم تتحدد معالم أعضاء جسمه بعد، وقد نصب على صندوق خشبي، فبدا حبله السري منفصلا.
- منحوتة "من دون عنوان" (2012) تدل على مرحلة الرضاعة، وهي عبارة عن توأمين منبطحين على بطنيهما، وهما يستندان إلى يديهما، وكل واحد منهما مغمض العينين يصوب وجهه صوب الآخر، ويستجمع رجليه، في وضعية مشابهة لوضعية الآخر.
- منحوتة "قسمة الكلسيوم" (2011)، تدل على مرحلة الشباب، وهي عبارة عن بورتريه لسام دجينكس، نصفه الأول يكشف عنه بملامحه، وبشرته، ولحيته، وشاربه، وصلعته، وما تبقى فيها من شعر، بينما النصف الآخر يكشف عن عظام جمجمته بأدق تفاصيلها.
- منحوتة "ظل" (2012)، تدل على مرحلة سن اليأس، وهي عبارة عن امرأة في عقدها الخمسين، ترتدي رداء أبيض يغطي جسدها إلى أسفل قدميها، تبدو كئيبة مضطربة المزاج غير قادرة على مواجهة الغير، لذا تطأطئ رأسها، وتغمض عينيها غير مبالية بما حولها.
- منحوتة "زهرة" (2008)، تدل على مرحلة الكهولة، وهي عبارة عن قناع رجل مغمض العينين، موشوم بالورود، تعبر تقاسيم وجهه عن شروده في عالمه الخاص.
- منحوتة "امرأة وطفل"(2010)، تدل على مرحلة الشيخوخة، فهي عبارة عن امرأة مسنة مغمضة العينين، تحتضن طفلا حديث الولادة، وتشرد بذهنها، وكأنها ترى فيه أملها في الحياة.
- منحوتة "الحياة المؤجلة" (2007) تدل على مرحلة الموت، فهي عبارة عن جثة مترهلة عارية، لرجل مسن فقد الحياة حديثا، فحمله شخص تبدو على محياه كآبة وحسرة.

هذه المراحل، التي ما فتئ سام دجينكس يحاول أن يلحمها حتى يستوفي بها دورة الحياة الإنسانية، نلمس من خلالها آثار رون موييك، فلا ريب أن لتجربة هذا النحات الرائد يدا واسعة في صوغ التجربة النحتية لسام دجينكس، فبفضلها أمكنه أن يصقل موهبته الفنية، وأن يقيم تجربته على تصور منطقي، تنتظم وفقه منحوتاته.

ولعل ما يلفت النظر في هذه التجربة، أنها لا تعتمد على آليات التصنيع أو الوسائط المعلوماتية، كما هو شأن تجربتي النحاتين السابقين، وإنما تعتمد على المهارة اليدوية، لذا فتقنية النحت لديه تقليدية تقوم على خطة متدرجة الأهداف تتمثل في ما يلي:

- وضع رسم تخطيطي افتراضي للمنحوتة.
- تحويل الرسم إلى مجسم هندسي ثلاثي الأبعاد.
- نحت منحوتة طينية على غراره، وغطسها في مادة السيليكون، أو في مادة كربونات الكالسيوم.
- إخضاع هذه المنحوتة لعمليات التلميع، والتصقيل، والتصبيغ بالصباغة المتوافقة مع الجسد الآدمي.
- تطويع السيليكون لتدقيق تفاصيل الجسد..

وتتمثل الخامات التي تقتضيها المنحوتات في أغلب الأحيان في الطين، والسيليكون، والطلاء، وشعر الإنسان، والصمغ، والمطاط، والثوب، والشعر.

ولعل ما يثير الانتباه، لدى هذا الفنان، أنه كثيرا ما ينصرف في رغبة نهمة إلى الغموض، كأن تأتي شخصياته المنحوتة مغمضة العينين، أو ممسوحة الفم، أو موشومة الجسد.

وعلى الإجمال، يمكن القول: إن الواقعية المفرطة التي يصدر عنها النحت الأسترالي المعاصر، تقوم على قواطع مشتركة بين نحاتيها، تختزل في أنهم:

- يرتسمون للنحت غاية مطابقة الواقعي مطابقة تامة، تجعله يوهم به، ويحقق صدمة انفعالية وصدمة جمالية في الوقت ذاته.
- يكشفون الواقعي ويدلون عليه من خلال الجسد الآدمي، الذي يعتبرونه قطب الرحى في أي تجربة نحتية، تجري مجرى واقعيتهم المفرطة.
- تستهويهم مواضيع الطفولة، والأمومة، والتدرجات العمرية للإنسان، والعواطف الإنسانية، والموت.
- يستغرقون في نحت منحوتاتهم زمنا طويلا، حتى يستوفوا إلى حد بعيد جميع تفاصيلها ودقائقها التي تجعل منها طبق الأصل للواقعي.

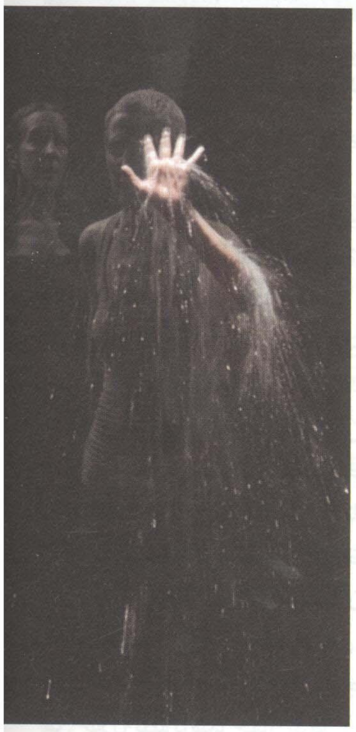
وتعد الواقعية المفرطة، التي اختطها النحت الأسترالي المعاصر لنفسه واقعية حداثية، ما فتئت منذ انبجاسها في الستينيات من القرن السالف، على أرضية الولايات المتحدة الأمريكية، تستقطب النحاتين من مختلف الدول، وتستثير الإعجاب كلما عرضت في أي من المعارض العالمية.



امرأة وطفل 2010 نحت سام دجينكس

ارتبطت دائما بالتغيرات الاجتماعية والسياسية الكبرى

تحولات النموذج في الفنون البصرية المعاصرة



بيل فيولا - عمل فيديو مركب

تتضمن الثورات الفنية، شأنها شأن الثورات العلمية، تحولات في النموذج، من شأنها أن تكون شديدة الصلة بالتغيرات الاجتماعية والسياسية الكبرى.. فمع نهايات القرن العشرين بدأت ثورة في وسائل الاتصالات والمعلومات أحدثت وما زالت تُحدث تطورات بالغة التأثير والأهمية في فنون العالم وثقافاته.. حتى أصبح الكثيرون يختزلون كل التقدم الذي أنجزه العالم المعاصر في تكنولوجيا الاتصالات والوسائط.. وأصبح استخدام وسيط اتصال جديد بمنزلة الدافع للتغيير من رؤى الفنانين للعالم على المدى الطويل إن لم يكن على المدى القصير والمواكب بشكل متزامن.. حيث صارت الوسائط الجديدة تتمثل في أعمالهم الفنية على نحو غير مسبوق، ونتج عن ذلك وبشكل أساسي الاستخدام الرقمي داخل الأعمال الفنية المُنتجة.. فظهرت الفنون الرقمية، والتفاعلية، وفنون الواقعية الافتراضية التي تداخلت مع فنون الأداء والأعمال المركبة، وأصبحت غالبية الأعمال تندرج وتنتمي إلى فن الفكرة أو الفن ذي المضمون.. وأصبح مصطلح فنون الميديا الجديدة أو الوسائط الجديدة يختلف باختلاف المنُتج الثقافي، وربما وكأنه في منافسة مع الاتجاهات الأخرى للوسائط السالفة (مثل التصوير على لوحات، النحت على الأحجار...إلخ) وأصبح الاهتمام بهذا الوسيط الجديد ملمحا جديدا يضاف إلى ملامح الفنون المعاصرة ويؤثر في العديد من رؤى الفنانين.

أ.د هوايدة السباعي

أكاديمية وناقدة - مصر

إن مفهوم النموذج قد خضع لتعريفات شتى، ويمكن أن يكون هو إجماع الباحثين والعلماء في لحظة تاريخية محددة على طريقة خاصة لوضع المشكلات ومناهج محددة لبحثها.. وهذا النموذج الإرشادي أو القياسي تتآكل قدرته مع مرور الزمن فيسقط، وندخل في مرحلة يطلق عليها أزمة النموذج التي تشتد فيها الصراعات العلمية والفكرية لتأسيس نموذج جديد.. ويظهر النموذج الجديد ويشرُع في التصدي لبحث المشكلات، إلى أن تتآكل قدرته مع مرور الزمن فيسقط وندخل مرة أخرى في أزمة النموذج إلى أن يظهر نموذج جديد.. وعلى سبيل المثال فمنذ العام 1990 بعد انهيار الاتحاد السوفيتي حوالي العام 1989 ونهاية الحرب الباردة، وسقوط النظام الثنائي القطبية الذي دار في إطاره الصراع الأيديولوجي العنيف بين الرأسمالية والشيوعية، واشتدت المعارك السياسية بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي، وبرز النظام الاتحادي القطبية الذي تنفرد فيه الولايات المتحدة بالمسرح العالمي، نتيجة لقوتها العسكرية الفائقة وتفوق اقتصادها ومبادراتها التكنولوجية.. منذ ذلك الوقت تأكد للجميع أن النموذج القديم في العلاقات الدولية والسياسية وفي المجالات الاجتماعية والثقافية قد اختلف بالفعل.. من هنا أصبح التاريخ ما هو إلا تاريخ صعود وهبوط للنماذج.

وهذه الحالة من الصعود والهبوط لجميع النماذج التكنولوجية والاجتماعية والسياسية، من أهم عوائدها تشكيليا إعادة صياغة الصورة الفنية وأدواتها.. مع ظهور اتجاهات فنية جديدة أعطت ملمحا مهما من ملامح الحضارة العالمية الرقمية الجديدة في القرن الحادي والعشرين.. خاصة أن المرحلة التاريخية الصناعية، أخذت مسارا صداميا مع الطبيعة، واتخذ هذا الصدام صورا شتى، مما أحدث أزمة كونية تجاه التلوث البيئي والتغيرات المناخية، نتج عنها فيما بعد تحديات اجتماعية واقتصادية وروحية بالغة الخطورة.. وجاء التحول من المجتمع الصناعي إلى مجتمع المعلومات العالمي الذي يتحول ببطء، وإن كان بثبات، إلى مجتمع المعرفة.. مما مثل أكبر تحول حضاري في مسار الإنسانية المعاصرة.

وصارت تكنولوجيا الاتصالات هي القوة الدافعة وراء بداية هذه الحقبة الجديدة، فقد يكون من المناسب أن نطلق عليها "عصر الاتصالات"، غير أن هذه

التسمية وإن كانت صحيحة، فإنها قد تخفي الجوهر الحقيقي للتغيير، وهو تغيير في الوعي الإنساني.. كل هذ المحتوى من التقلبات للنماذج يصب مباشرة في عالم الفنون البصرية، حيث أصبح كل فنان مرآة لمجتمعه سواء التقدم أو التخلف، وصارت الفنون البصرية المعاصرة مغلفة بالملامح التكنولوجية العالية الجودة.. فالمستقبل التكنولوجي أصبح حافلا بالمفاجآت المذهلة والاحتمالات المخيفة.. وأصبح هناك استعانة من الفنانين بالعلماء والعكس، مما جعلهم يطلون علينا كل يوم بجديد، ليس بالاكتشافات الجديدة في العلوم التي نعرفها، فقط، بل من خلال علوم واتجاهات في الفنون جديدة لم نسمع عنها من قبل.. على سبيل المثال علم البيولوجيا الجزئية، أو علم أحياء الجزيئات، ذلك العلم الذي يقال إنه أشد خطرا على البشرية من آثار القنابل الذرية والهيدروجينية، فهو علم يتعامل مع الخصائص الوراثية داخل الخلية الحية بالتغيير والتحوير والتهجين، ويحمل في طياته القدرة على تغيير وجه البشرية.. ولقد ساعد ظهور هذا العلم في ظهور اتجاه فني يدعى الفن الحيوى أو **Bio Art**.

من هنا كانت فكرة البحث لتتبع تحولات النموذج للفنون البصرية المعاصرة، حيث اختلفت الصورة كليا، وذلك لاختلاف الوسيط والأدوات المستخدمة في صياغة العمل والعقول الفنية التي تصوغ معطياتها المعرفية.

لمحة تاريخية لفنون الميديا

إن الأصل في فن الوسائط الجديدة يرجع إلى ظهور التصوير الفوتوغرافي في أوائل القرن التاسع عشر، وهي أعادت دور عملية الإبصار الإنسانية على نحو كلي، ثم إلى اختراع الصورة الفوتوغرافية المتحركة في أواخر القرن نفسه. بداية من ابتكار الزويتروب سنة 1834، كذلك البراكسينوسكوب (1877)، وابتكار إدوارد مايبردج للزوبراكسيسسكوب حتى أن هناك من يقول إن التصوير الفوتوغرافي نشأ كوسيط مناسب لأشكال الخطاب الخاص بالعلم والقانون والتكنولوجيا والحداثة، أي أصبح مطلبا اجتماعيا ممكنا وضروريا.. وجاء اختراع السينما في تسعينيات القرن نفسه فتغيرت تقاليد الصور ووسائل الاتصال الجماهيرية وأعرافها بدرجة كبيرة.. حيث إن توماس إديسون قام بعمل تجارب حول "استمرارية الرؤية"، ولقد اشترى عددا من صور مايبردج المتسلسلة الحركة.. وفي العام 1895 قام الأخوان أوجست ولويس لوميير بإكمال اختراع إديسون من خلال تطويرهما جهاز عرض (بروجيكتور) أطلقا عليه اسم السينماتوجراف



الذي يمكنه إسقاط الفيلم أو عرضه على شاشة كبيرة.. فلقد اخترع الفرنسيون السينما وقام الأمريكيون بتطويرها.. فيما بعد لعبت السينما دورها الكبير في الحفاظ على ثقافة الاستهلاك حية نشطة، وأثر نجوم السينما في الثقافة الشعبية، ولعبت الميديا وأساليب الدعايا والترويج دورها الكبير في هذا الشأن. وتطورت التكنولوجيا الجديدة للفيديو والصورة في القرن العشرين، ونتج عن هذا التطور فنون الوسائط الجديدة، فظهرت في أعمال الفنان نام جون بايك، وولف فوستيل وما قام به جماعة التدفق من أعمال أدائية مستخدمين بها عدة وسائط متراكبة.. وفي الوقت نفسه حدث تطور في علم البيوتكنولوجي سمح لفنانين مثل إدوارد كاك بأن يبدأ في استكشاف الوسيط الجديد القديم كما يطلق عليه الحمض النووي للدي إن أيه **DNA**.

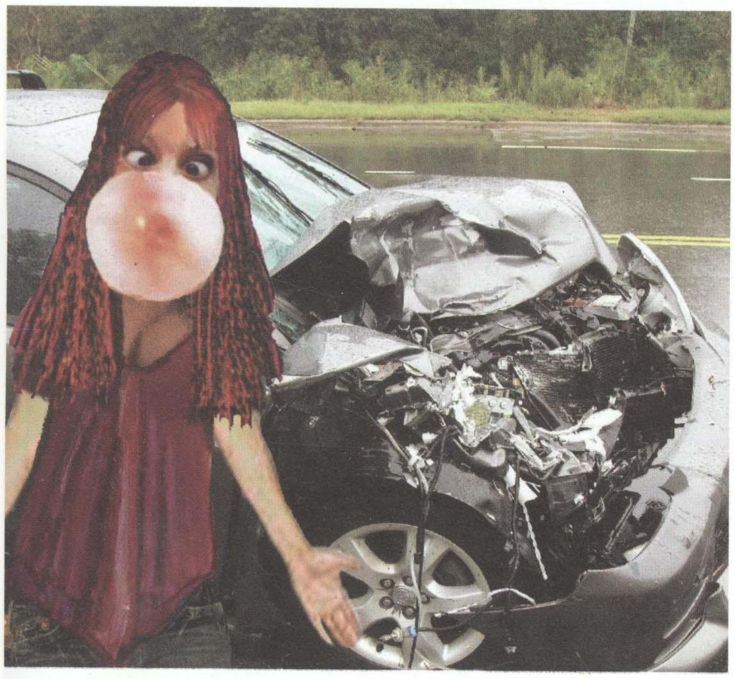
وعادة ما يشار إلى شبكة الإنترنت باعتبارها رمزا للثورة التكنولوجية والاتصالية، حتى أصبحت الآن من أبرز علامات العولمة الاتصالية.. والعولمة، على الرغم من كونها ظاهرة تاريخية متعددة الأبعاد وهي نتاج لعمليات معقدة من التراكم الرأسمالي والعلمي والتكنولوجي، فإنها تواجه مقاومات من قبل الدول النامية والمتقدمة في آن واحد، حيث قضايا طمث الهوية، وفرض أشكال وإشكاليات موحدة على كل الكرة الأرضية، كل ذلك من خلال شبكة الإنترنت.. وبذلك أصبح هناك نظام يدور حول المعلومات المتسلسلة أو الهيبرتكست وكذلك قواعد البيانات، والشبكات.

ولم تعد الصورة محاكاة للواقع، بل أصبحت تسبق الواقع وتمهد له، ويمكننا متابعة ذلك في أن موضوع صناعة الصورة أصبح يؤثر في سلوك الشباب والأطفال والسياسيين وبعض نجوم المجتمعات الحديثة.. فصورة الميديا أصبحت تمثل في العالم الباقة البصرية المثيرة للانفعالات والحواس والذكريات والمشاعر، مع أنها كثيرا ما تكون صورا زائفة أو شبه حقيقية، ولا تتضمن الحقيقة كلها، حيث توجيه الكاميرات إلى زوايا خاصة.. وجاءت الأعمال الفنية المواكبة لما بعد الحداثة والأعمال الفنية المعاصرة المتعددة الوسائط تقوم بإذابة الفرق بين عالم الفن وعالم الصناعة أو المنتجات الصناعية أو الآلية.. لقد ضاقت المسافة بين الثقافة العليا أو الراقية والثقافة الشعبية أو العادية، وتزايدت الشكوك حول موثوقية أو تفرد الصورة الفنية الأصلية في عصر النسخ الآلي.. وأدت عمليات توافر الصورة ونسخها وتوزيعها على نحو جماهيري من خلال التكنولوجيا الحديثة إلى طرح تساؤلات حول فكرة التفرد القديمة الخاصة بأعمال فنانين مثل دافنشي أو فان جوخ.. وجرى المزج في بعض أعمال أندي وارهول بين زجاجات الكوكا كولا وصور نجوم السينما، وأصبحت الإعلانات التجارية تستخدم صور الموناليزا لدافنشي أو فينوس تخرج من البحر لبوتشيلي في الإعلان عن منتجاتها من العطور أو غيرها من السلع.. لقد أصبحت المحاكاة التهكمية والتناص البصري وتداخل الأزمنة والأمكنة والشخصيات والأعمال الفنية مكونا أساسيا وآلية جوهرية من آليات الصورة المعاصرة.. فلم تعد القيمة المعطاة للعمل الفني قيمة فنية بل قيمة تجارية يعلو معها وينخفض ويهمل حسب شهرته ومبيعاته كأنه سلعة، والكثير مما يقدم يعتمد على الإبهار البصري.. وأصبحت الرسالة تحول العمل الفني إلى سلعة تنتج آليا وجزءا من منظومة السلع والاتصالات الكلية.. حيث يمكن التقاط الأساليب المدركة والمنقولة عولميا في أي مكان وفي اللحظة نفسها، كما أنها يمكن أن تتحرك حرة أيضا من قارة إلى أخرى.

لقد أصبح الفنانون الآن واعين على نحو ما بالطفرات الثورية التي حدثت في الوعي بسبب الثورة في عالم الصور والتصوير، والتي تمثلت باكتشاف التصوير الفوتوغرافي، والطباعة الرقمية، والفيلم السينمائي، والتلفون، ثم الإرسال الأول للأصوات من خلال الراديو والصور المتحركة نحو العام 1900، ثم التوسع والامتداد الكبير للتلفزيون في أوروبا وأمريكا منذ الأربعينيات.. ثم ظهور التلفزيونات المتعددة القنوات والفضائيات في ثمانينيات القرن العشرين، مما جعل نحو نصف مليار وخمسمائة مليون إنسان على الأقل عبر العالم قادرين على مشاهدة مباريات كأس العالم في كرة القدم العام 1986، بمن فيهم بعض القبائل الهندية المعزولة عن العالم في أدغال البرازيل.. في حين شاهد دورة الألعاب الأولمبية الأخيرة في أثينا العام 2004 نحو أربعة مليارات شخص.. من



فن رقمي



فن تقليدي رقمي - فتاة الفقاعة

هنا أمكن القول إن العالم كلما تقدم في وسائط الاتصال أصبح قرية صغيرة.. حيث يمكننا أن نتواصل في زمن ما ومكان ما على رغم اختلاف هويتنا.
لقد أدى ابتكار الصور التكنولوجية إلى تحول بارز من عصر الإنتاج إلى عصر النسخ، كما أصبح الاهتمام موجها نحو السطح وليس العمق، نحو المظهر وليس الجوهر، نحو العابر وليس المُقيم، نحو الموضع وليس الذات.. فهذا هو الاستهلاك، وهذه السمات أصبحت كافية ومرضية.. حيث فقدنا الإحساس باللحظة التاريخية وبالثبات واليقين بسبب التنوع والتغير والإبدال والاستبدال للقيم والثوابت والأفكار.

فن الكمبيوتر

فن الكمبيوتر بطبيعته ثوري تطوري، ويتعلق بكل ما يستخدم فيه الكمبيوتر كوسيط لإنتاج الصورة أو الصوت أو الحركة. ويرجع فن الكمبيوتر إلى العام 1960 بابتكار ماكينة رسم إلكترونية للفنان ديموند بول هنري، عرضها ريد في جاليري بلندن 1962، ومع انتهاء الماكينة من عمل أول لوحة للرسم حظي الفنان بمعرض خاص يحمل اسمه. وأصبح فن الكمبيوتر مرتبطا بالتغيرات التي تحدث في عالم تكنولوجيا الاتصالات والبرامج.. ومنذ ذلك الحين أصبحت الخطوط بين الأعمال التقليدية الفنية وأعمال الوسائط الجديدة مشوشة.

الفن الرقمي

الفن الرقمي هو مصطلح عام لمجموعة من الأعمال الفنية والممارسات التي تستخدم التكنولوجيا الرقمية بوصفها جزءا أساسيا من الإبداع. منذ العام 1970 استخدمت مصطلحات مختلفة لوصف عملية الفن الرقمي بما في ذلك فن الكمبيوتر والوسائط المتعددة.. والفن الرقمي هو في حد ذاته وضع تحت مظلة أكبر هي فن وسائل الإعلام الجديدة. ويُنتج هذا الفن من خلال الكمبيوتر بصورة رقمية خالصة.. واستخدم المصطلح كثيرا من خلال الفنون المعاصرة المستخدمة فيها الوسائط الرقمية. وهو فن يعتمد على الكمبيوتر ومرتبط بتقدمه وبتقدم البرامج الجرافيكية.. حيث يستخدم الفنانون رسومات أخذت عن طريق الماسح الضوئي.. وتظهر الأعمال الرقمية خاصة في وسائل الإعلام الرقمية من إعلانات وصناعة سينما وموسيقى، ويأتي دور الفن الرقمي خاصة عند إحداث تأثيرات خاصة.. ولقد تقدم القبول العام لقيمة الفن الرقمي بدرجة كبيرة، وواكب ذلك قبول متزايد للموسيقى المنتجة إلكترونيا، وخاصة داخل قاعات العرض والمتاحف الرئيسية، حيث أصبحت الوسائط الرقمية جزءا لا يتجزأ من عملية إنتاج الفن الرقمي.

الفن التقليدي الرقمي Tradigital Art

يشير الفن التقليدي الرقمي إلى الفن المتضمن للتحريك، حيث يضم الأساليب التقليدية وتلك التي تعتمد على تقنيات الكمبيوتر.. وهو فن يرتبط بالفن الرقمي والفن التقليدي والفن المعلوماتي وفن الوسائط الجديدة وفن الفيديو والفن التفاعلي وفن الإنترنت. ولقد صاغت هذا المصطلح الفنانة جوديث مونكرييف في العام 1990.. حيث إن الاندماج بين الأدوات التقليدية والرقمية ومفهوم التقليدية الرقمية يصبح اسما لهذه الحركة الجديدة.. ولقد نتج عن هذا الفن نهضة "للتصوير الميتافيزيقي"، وشمل عالم الكرتون والرسوم المتحركة الثنائية الأبعاد والثلاثية الأبعاد، وأطلق على أعمال الفن التقليدي الرقمي في أحد المقالات "صوت الغد".

الفنون الإلكترونية

ظهرت الفنون الإلكترونية العام 1982، من خلال شركة **Trip Hawkins** وهي شركة رائدة في صناعة ألعاب الكمبيوتر المنزلي، تعمل أيضا على رفع مستوى المصممين والمبرمجين المسؤولين عن ألعابها المُنتجة. وهناك شركة أخرى ناشرة للألعاب الخاصة بالكمبيوتر المنزلي بدأت في نهاية الثمانينيات وهي **EA**. وعند بداية التسعينيات نمت ونجحت بضمها العديد من المبرمجين الناجحين والفنانين. وفي بداية القرن الواحد والعشرين أصبحت الشركة على قائمة أكبر شركات البرامج في العالم.. وحاليا نجد معظم منتجاتها من الألعاب عن الرياضة. وتقوم على ترخيص أفلام مشهورة وألعاب لها شعبية الآن مثل هـاري بوتر وأيضا الألعاب التي تعمل لفترة طويلة من التشغيل والمراحل مثل: الحاجة إلى السرعة، وسلسلة القيادة والقهر، ووسام الشرف، السيمز، ساحة المعركة التي تجلب للشركة العديد من مليارات الدولارات لبيعها حول العالم.

الفن التطوري

الفن التطوري هو فن يستخدم مفهوم التطور لخلق عمل فني متغير وفقا لتطوره.. حيث المتابعة لحالة من التطور السطحي أو السلوكي على مدار فترة زمنية أو على مدار أجيال يقضيها المتلقي للمتابعة بالقرب من العمل الفني التطوري. ويستخدم هذا النوع من الفن لتوليد عالم حركي ديناميكي مستمد فكرته من قوانين الطبيعة المتغيرة.

الفن التوليدي

الفن التوليدي هو مصطلح لا يصف أي حركة فنية، ولكنه وسيلة لصنع الفن،

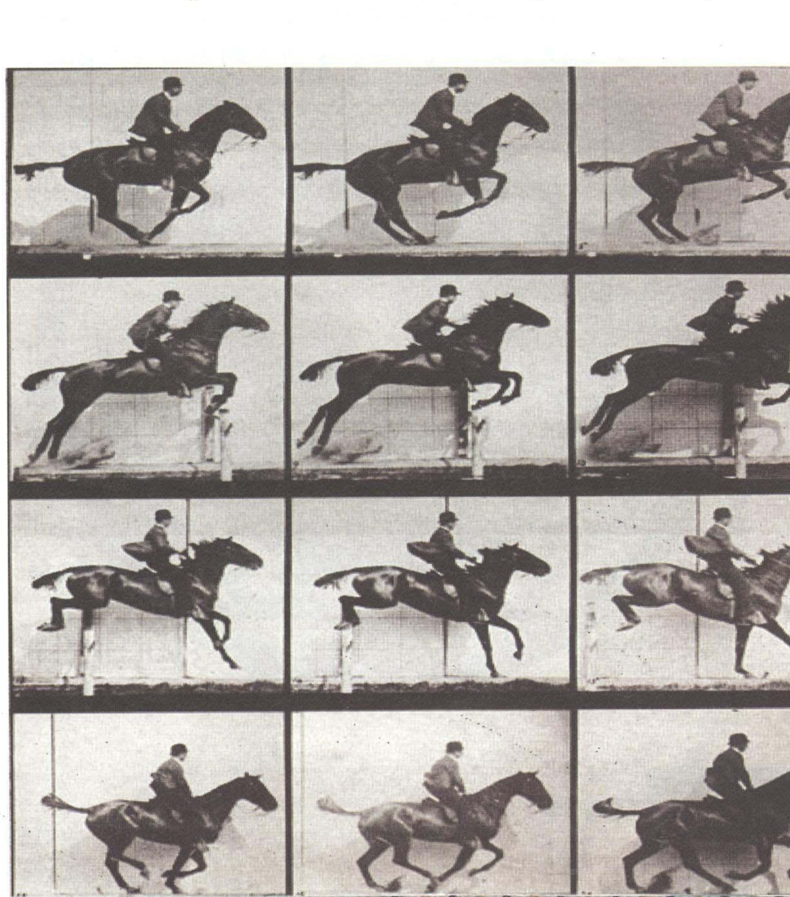
ويشير المصطلح إلى الفن الذي ولد مع استخدام الأنظمة المعرفية من خلال برامج الكمبيوتر أو عمليات رياضية أو ميكانيكية عشوائية.. وتحتوي أنظمة الأعمال المتولدة على كثير من نقاط التماثل مع الأنظمة الموجودة في مجالات أخرى علمية، مما يجعلها معقدة. حيث يصبح من الصعب التنبؤ بالسلوك الناتج عن هذا التولد، أي لا يمكننا ضبط العلاقة بين السبب والنتيجة.. والعمل «لعبة الكراسي الموسيقية « لموتسارت 1727() هي مثال مبكر على النظام التوليدي الذي يقوم على العشوائية حيث عنصر النظام من جهة والفوضى من جهة أخرى.. والذي ظهر مرة أخرى في أعمال الدادا في بداية القرن العشرين سواء في الأعمال البصرية أو السمعية أو الحركية.

السطو الكمبيوتري

يرجع تاريخ السطو الكمبيوتري كمصطلح إلى العام 1989، ويشمل كل أعمال التلصص والسطو الكمبيوتري، التي تهدف إلى تشويه أو محو المواقع الإلكترونية من على الشبكة العالمية، أو إعادة توجيهها أو سرقة المعلومات وخاصة المواقع التي تعارض اتجاه صانعي السطو الرقمي.. وتعتبر هجوما على الخطاب الحر، وقد تكون إشارة ضد الرأسمالية أو نوعا من الاحتجاج السياسي.. وذلك عندما قامت المؤسسات التالية دوي وهيبنت ووكالة ناسا لأبحاث الفضاء بتوصيل آلات كمبيوترية حول العالم حيث اخترقت بواسطة نظام وورم المعروف بـ WANK.. وعندما اخترقت الآلات تغير الإدخال حيث أصبح هناك ظهور مُلح للعبارة التالية: "أنت تتكلم عن أوقات السلام ثم تقوم بالتعبئة استعدادا للحرب". وفيما بعد ابتكر ما يسمى بمسرح التشويش الإلكتروني ثم حرب الدوس Dos War.

فن المعلومات

فن المعلومات هو مجال إلكتروني بدأ يظهر أخيرا، ويؤلف بين علوم الكمبيوتر وتكنولوجيا المعلومات والصيغ الأكثر كلاسيكية في الفن بما فيها فنون الأداء والفنون البصرية والوسائط الجديدة والفن المفاهيمي. وكثيرا ما يضم الفن المعلوماتي التفاعلي معالجة لكم كبير من المعلومات والبيانات. ولقد ظهر في العام 1970 مع المعرض الأول المسمى «معلومات» للفنان كيناستون ماكشاين، والذي أقيم في متحف الفن الحديث بنيويورك.. وكان عبارة عن سبعة صفوف طولية كل صف سبع أقدام من الكتب والوثائق، البعض منها كان فائق الحجم الطبيعي للكتاب. وتلا المعرض عرض أطلق عليه فيما بعد الفن المفاهيمي، الذي انتشر فيما بعد في أنحاء العالم، وهذا التوجه المفاهيمي كان تاليا لأنشطة تجريبية في الفن والتكنولوجيا، ويظهر الفن المعلوماتي من خلال استخدام بيانات إحصائية، ومعلومات شخصية، وكذا نتائج المحركات من جوجل أو ياهو، وبشكل عام النصوص المعلوماتية.



الفن التفاعلي

الفن التفاعلي هو عبارة عن عمل مركب يؤكد فيه الفنان دور المتلقي داخل العمل بطريقة ما.. حيث لا يمكن أن يكتمل العمل من دون المتلقي، بل يعتمد الفنان عليه بشكل أساسي في تحريك مسار رؤية عمله المركب.. فالمتلقي يستطيع أن يسير داخل العمل وعليه وحوله، وكثيرا ما تعرض بعض الأعمال من خلال أجهزة كمبيوترية ومجسات تستجيب للحركة والحرارة والتغيرات الطقسية.. ومعظم الأعمال افتراضية وفي بعض الأحيان يمكن للمتلقي أن يبحر خلال بيئة من النص الفائق الهيبر، وفي بعض الأحيان تعدّل من قبل المتلقي.. وكثيرا ما يؤثر ذلك في السياق الأدائي حيث يظهر المتلقي وكأنه مشارك في صياغة العمل الفني.. ويمكن تمييز الفن التفاعلي عن الفن التوليدي والفن الإلكتروني أو الواقع الافتراضي من خلال تشكل الحوار بين العمل الفني والمتلقي بصريا، بينما الفن التوليدي وهو تفاعلي إلا أنه ليس استجابيا بذاته ويميل أن يكون من طرف واحد.

فن الإنترنت

فن الإنترنت هو فن يتخذ الشبكة العالمية للإنترنت وسيطا. وأحيانا ما تكون الشبكة نفسها جزءا من مادة العمل وموضوعه. ويسمى الفنانون الذين يعملون في هذا الفن «فناني الشبكة».. ويُبدع العمل للإنترنت ويُعرض في جاليريهات إلكترونية، عن طريق أجهزة تحكم على خط النت. ويتحقق فن الإنترنت من خلال مواقع الشبكة ومشاريع البريد الإلكتروني، ومشاريع البرمجيات الأصلية المقامة على أساس الشبكة الدولية. كذلك الأعمال المرتبطة بالنت مثل ألعاب الفيديو التفاعلية والأعمال المسموعة وبرامج الأداء عن طريق الشبكة. ونظرا لكون المجال المستخدم عبارة عن عدد من العوالم الافتراضية دعا ذلك البعض لبطلق عليه «الحياة الثانية». حيث يجد المتلقي نفسه داخل نظام إلكتروني شامل كعالم بديل في دولة غير مركزية مكانيا ويضعف فيها تأثير الزمان، ومتحررة إلى حد بعيد من المادة.. ولقد جلب هذا الفن المكثف الانشغال بالاتصال بين المواقع سلاحا ذا حدين: حيث أنتج اهتماما كبيرا بهذا النوع من الفن إلا أنه في الوقت نفسه ربط بينه وبين الإعلانات التجارية وتفاهتها في عيون عدد كبير من المشاهدين.

فن الشبكة الكمبيوترية

فن الشبكة الكمبيوترية يستخدم فيه الإنترنت كوسيط، ولا يمكن ممارسته بأي طريقة أخرى، حيث يعتمد على الاتصال بالشبكة العالمية مع معتقد في المحاكاة الساخرة وفكرة الشك في المعلومات والوسائط الدائمة التعديل.. وخاصة أن هذا الفن يؤكد حاسة التفاعل بين الفن والحياة. ومن خلال مفهوم هذا الفن يتضح لنا أن العصر الذي نحياه انتقلت فيه القوة من الشخص الذي يمتلك رأس المال لإنشاء المصانع ودفع أجور العمال، إلى الشخص الذي يسيطر على تقنيات الاتصالات والمعلومات، وإلى الشخص الذي يمتلك المعرفة التقنية والبرمجية. ولما أصبحت شركة مايكروسوفت من كبريات الشركات في العالم من خلال تصنيعها للبرمجيات التي تساعد في إدارة المعلومات وإنتاجها من أنظمة تشغيل وتطبيقات مكتبية، أمكننا القول إن اقتصاد المعرفة بدأ من العام 1990 إلى حوالي العام 2002، والفترة التي تلي ذلك يطلق عليها الاقتصاد غير المحسوس. وقد صعدت شركة جوجل وأصبحت الآن المنافس الخطير لمايكروسوفت حيث إنها تعتمد على مبادئ الاقتصاد غير المحسوس للقيام بأعمالها وتنفيذ عملياتها. ففي بداية 1990 وبعد نهاية الاتحاد السوفيتي وسقوط جدار برلين. زادت المشاركات في فن النت، واستهدفت شبكة الإنترنت من قبل فناني النت حيث

التركيز على إيجاد طرق جديدة لتقاسم الفضاء العام. ولقد سعى فنانو النت إلى محاولة كسر الألفة لدى المتلقي على المواقع الإلكترونية، بل ويتعرضون إلى الشبكة بالكامل كمجموعة من القوى الاجتماعية والاقتصادية والمواقف السياسية التي ليست دائما واضحة. ويمكننا مشاهدة أعمال النت الخاصة بالفنانة أوليا ليالينا.

فن الراديو وراديو الشبكة

يعمل فن الراديو من خلال إذاعة مكرسة كل ثانية للبث والعمل على ترقية فن السماع. ويُستخدم الراديو كوسيط، ويؤدي الفنان فيه الصوت، مستخدما الإرسال اللاسلكي حيث الانتقال عبر موجات الأثير. ومن خلال هذا المفهوم يُمنح المشاهدون فرصة لتصور ما يصوغه الصوت من خيال.. وهو ما يتنافى مع الثورة التكنولوجية الرقمية المعاصرة، وتنضم البرامج الإذاعية وبرامج التسلية إلى فن الراديو.. فهذا الفن الصوتي يشعرنا بالفراغ المعماري أو المسرحي الذي ينشأ صوتيا ولغويا، وهنا تصبح الحنجرة هي الوسيط. ولقد حلت الإذاعة عبر الإنترنت محل راديو الدولة نظرا لرغبة الفنان في البعد عن القيود القانونية لتصريح الـ FM على سبيل المثال.. وهناك ما يسمى بالراديو الصامت، وهو موقع على النت ينشر مقطوعات صوتية لمختلف أنواع فن الراديو ويهدف للسؤال عن الأساليب التي يمكن من خلالها طرح فن الراديو اليوم.. والتي تساهم في إحداث التواصل الضروري بين الشعوب عبر الفراغ والزمان، إلا أن فراغ الراديو الآن قد وقع تحت السيطرة التجارية بشكل كبير، وأخذ الراديو يبعد تماما عن هدفه الأساسي وهو ترقية فن السماع كما ذكرنا من قبل.

فن الروبوت

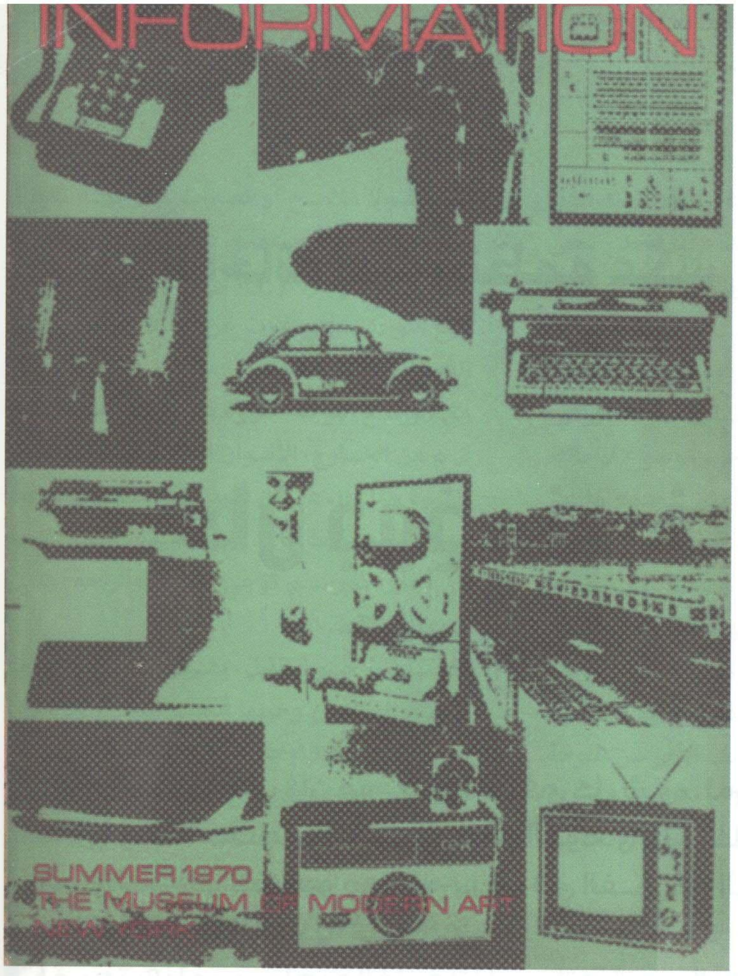
فن الروبوت هو فن يوحد بين العمل المركب وتكنولوجيا الروبوت.. ويستخدم فيه الحواسب والمجسات والمُشغلات الميكانيكية والبرامج المحركة، والتي تسمح لأجزاء العمل بالاستجابة لحركة المتلقي وفكرة الفنان.. حيث يتحول المتلقي من الجانب السلبي إلى الإيجابي. ويرتبط تاريخيا بتطور الوسائل الهيدرولكية والأوتوماتيكية عبر الأزمنة والأمكنة. فمنذ نشأة الثورة الصناعية وهناك نوع جديد من الأدب القصصي الذي يعالج القلق النفسي من فكرة استبعاد الإنسان والاهتمام والابتهاج بالحضور الآلي اجتماعيا وسياسيا، مثل العمل فرانكشتين والعمل الساحر أووز وغيرهما وعادة ما يظهر في الأعمال السينمائية كشخصية محورية تقلد الإنسان ثم تريد أن تنقلب عليه لتحل محله.

فن الصوت

فن الصوت يعتبر من الفنون المتداخلة الأنظمة، ويرتبط مع العناصر الصوتية حيث الوسائط السمعية والأصوات البيئية، وهو جزء من الخطاب الحالي للفن المعاصر. وأقدم استخدام للمصطلح كان في كتالوج معرض في مركز النحت بنيويورك العام 1983. ويؤكد فنانو الصوت أن السمع هو صيغة أخرى من الرؤية. ويعتبر الصوت قاسما مشتركا في عدد من الفنون مثل الفنون البصرية والموسيقى التجريبية، والشعر.. ويساعد تزامن الصوت مع الصورة المتلقي في الاندماج مع العمل الفني المعروض.

فن الفيديو

تطوّر «فن الفيديو» إنطلاقا من التطوّر التقني في أدوات العرض التلفزيونيّة والتجارب الفنيّة السينمائيّة. وبدأت المختبرات العلميّة منذ الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين بتجاربها لتحويل الصور إلى صور إلكترونيّة. كما بدأ ظهور التلفزيون منذ العام 1945.. وفي سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية توجهت الأبحاث نحو تحويل الصور والأصوات إلى موجات لاسلكيّة، لتنشأ في سنوات الخمسينيات تجارة أنظمة البث التلفزيوني.. وظهرت أجهزة تسمح بتسجيل الصورة والصوت عن طريق تقنية الفيديو، لتصل هذه التقنية في الستينيات إلى ذروة الاهتمام.. ولقد بدأ أولى التجارب الفنية في عالم الفيديو



بوستر - معرض فن المعلومات بمتحف الفن الحديث

إيرني كوفاكس، ونام جون بايك مع جون كاج، ليدخل الفيديو في الأعمال الفنية التي أنتجها تيّار الفلوكسوس.. واستمر تطور فن الفيديو في سنوات الستينات والسبعينيات على يد العديد من الفنانين من أهمهم بروس نومان، ثم ظهر عدد من فناني الفيديو في سنوات الثمانينيات من أهمهم بيل فيولا وجاري هيل، كما ظهرت في هذه السنوات موضة "الفيديو كليب" أي الأغنية المصورة، وهي ظاهرة تجارية، رافقها وبشكل مواز أعمال فنيّة ذات فترة زمنيّة قصيرة متأثرة بتقنيّات المونتاج التي وصلت إلى خدع غير قابلة للتمييز بينها وبين الواقع المرئي.. ولقد تدخل الكمبيوتر وفن المعلوماتية في صياغة أعمال الفيديو الفنيّة.. ويمكن القول إنّه وبفضل تقنيات الفيديو السمعيّة والمرئيّة أمكن لفن الفيديو أن يكون بوتقة لجميع الفنون، كما كانت السينما من قبله، حيث يمكننا في أعمال "فن الفيديو" أن نجد العديد من الفنون السبعة مجتمعة في عمل واحد.

مما سبق نستنتج أن هناك العديد من الأنواع المختلفة من الفنون والوسائط الجديدة ووسائل الإعلام الجديدة، كما أن هناك فنانين مهتمين بالعمل على تلك الوسائط الإعلامية الجديدة.. ولقد اختلف الفن في مظهره وجوهره عما سبق.. فبدلا من استخدام الطلاء والقماش لنقل الأفكار، استخدم الفنانون قواعد البيانات وبرامج الكمبيوتر، واستعانوا في ذلك بكل الخبرات من علماء ومهندسين وبكل من لهم خبرات رقمية في صياغة النموذج الفني الجديد.. ولم يختلف الفنان والوسيط فقط بل المتلقي أيضا أصبح غير واثق من إمكانية رؤيته للشيء مرتين.. وأصبحت الأعمال في مجملها شديدة التغير وتحمل صفة عدم الثبات.. ومن هذا التحليل ينبثق نسيج الخاصية الكوكبية للحاضر الذي نحياه.. إذن هناك تحول في لغة الشكل.. فبعد أن أصبحت الأجهزة الآلية مألوفة أصبح هناك عالم من الفضاء الكمبيوتري الرمزي، فاستلزم التجوال عبر أدب الخيال وصحافة الحقائق أن نتحرك ككائنات رمزية سيبرية.. فالخداع والواقع أصبحا مرتبطين بشكل مباشر.. من هنا حدث التحول في نموذج الفنون البصرية المعاصرة بشكل عام.. على رغم ذلك مازالت الطبيعة هي التي تمثل الإبداع، والتكنولوجيا ما هي إلا وسيط بين الإنسان والطبيعة الخام.

لوحاته بدت منظمة عكس الفوضى التي كانت تملأ حياته

فان جوخ .. نصف راهب ونصف فنان

فنسنت فان فان جوخ بدا فاشلا في كل شيء، لم ينشئ أسرة أو يحصل على راتب أو حتى يحافظ على أصدقائه، لكن لوحاته بدت منظمة على عكس الفوضى التي كانت تشوب كل شيء من حوله، فنه بدا محاولة لتنظيم العالم الذي لم يتوافق هو معه، لم يرغب في الفرار من الواقع أو ينكره، بل على العكس أراد أن يستوعب معناه حتى يتقبل العدائية البادية فيه.

لم يعترف أحد بمواهبه الفنية أثناء حياته، شعر بالنفور من قيم الطبقة الوسطى التي وصفته بعد هذا بالعبقري، فنست المكروه، الملفوظ بدا الآن بطلا، كان الفن لا يحتل مكانة كبيرة آنذاك، لكن الآن صار فنسنت المهمش في الصدارة.

العصر الحالي مولع باللعب بفكرة الفنان غير المفهوم، ويعتبر فنسنت تجسيدا لتلك الفكرة المعاصرة.

منال حامد

ناقدة - مصر

كانت حياته منذ بداياته مفعمة بالشكوك، مهنته كتاجر لوحات، على رغم أنها بدت جيدة في بادئ الأمر، انتهت بالفشل، دراساته في اللاهوت أتعبته فتركها، وبعدها حاول العمل كمعلم وواعظ، في منجم فحم وسط الفقراء، لكن اختراق التعاسة الاجتماعية المفرطة بدا له ممكنا، وبعدها اعتمد بشكل كبير - ماديا - على النقود التي كان يرسلها له أخوه. عاش في خوف مستمر من توقف المال حتى نهاية حياته، حرم أيضا من السعادة الشخصية، حيث إن حظه في الزواج لم يكن جيدا، اتجه إلى وسيلة مكنته من أن يطور خبراته، ويدون تعليقاته ويصيغ مشكلاته وآماله، فنه بدا متوفرا بسيل من الخطابات التي أرسلها لأخيه، حيث إن افتقاره الواضح إلى الفهم بما يدور حوله في العالم، كطفل امتاز بالجدية والهدوء وكثرة التأمل، أقنعه الفنان ويليم رولوف أن يدرس الفن، بشكل جدي وعلى رغم كراهيته للتعليم الفني الرسمي استمع للنصيحة وتسجل في العام 1880 في بروكسل.

وطمح أن يكون فنانا في خدمه الله، يقول: «اللوحات تؤدي في النهاية إلى معرفة الله، بعض الناس يقومون بذلك عبر تأليف كتاب وآخرون عبر الرسم».

انتقل فان فان جوخ إلى إيتن مع والديه حيث استمر في الرسم، مستخدما جيرانه، أكثر الأحيان، كموديلات للوحاته، وفي فصل الصيف أمضى الوقت بالسير والحديث مع ابنة عمه كي يعرض عليها الزواج لكنها رفضت.

رفض أسرتها له على أساس أنه فقير زرع بذور الشك في إيمانه، وجعله لا يؤمن بشيء. في عيد رأس السنة رفض الذهاب إلى الكنيسة، وتعارك بشدة مع والده وترك المنزل.

واتجه إلى لاهاي في هولندا، في العام 1882، استقر في لاهاي حيث التقى قريبا له اسمه أنتون موف، وهو رسام واقعي، وعضو رائد في مدرسة لاهاي، موف عرفه على الرسم بالألوان الزيتية والمائية وأعاره المال كي يؤسس الأستديو الخاص به، ولكن الاثنين تشاحنا، موف فترت علاقته مع فان فان جوخ ولم يرد على أي من خطاباته.

سنوات التكوين الفني

قدم فان جوخ لأنتويرب في شهر نوفمبر 1885، الميناء المهم آنذاك في فرنسا حاملا معه حقيبته ولوحة «آكلو البطاطا» وبقي لفترة قصيرة قبل الاتجاه إلى باريس العاصمة الأبرز للفن في القرن التاسع عشر، يمكن القول إنه تخلص من الكآبة التي ميزت لوحاته السابقة ومن الصرامة المستمدة من تعاليم كالفن، وهكذا تحررت طاقاته الإبداعية، استقر في غرفة صغيرة واشترى منحوتات يابانية من الخشب ليزين بها جدران الغرفة وأخذ يقلد منحوتات كلاسيكية، ولكن هذا الأمر ضايقه مثلما شعر بالضيق سابقا من تقليد الأعمال الفنية لآخرين في لاهاي، تأثر بروبنز وأعجب بفنه، وفي هذه الأيام في بداية شهر مارس من العام 1886 تلقى ثيو الرسالة التالية من أخيه "سأذهب للوفر".

أولى اللوحات الباريسية التي رسمها كانت لوحة "طبيعة صامتة مع سمك الماكريل والليمون والطماطم" ويمكن أن نلمح سمات التكنيك الجديد الذي تعلمه في باريس، اللون الأحمر للطماطم الذي يتباين بشدة مع لون الإناء الأخضر، ولا يتمازج مع خلفية اللوحة، وكلها تشير إلى تأثير روبنز فيه، وأيضا خلفية اللوحة تجعلنا نرى تأثير الفن الياباني، عندما أتى إلى باريس في العام 1886 كانت الحركة الانطباعية شيئا من

الماضي، مات مانيه وبدأت حركة الانطباعية الجديدة في الظهور، انتقد الفنانون الأسلوب الانطباعي والعفوية البادية في الألوان، والاهتمام البالغ باللون، ولكن لم يستطع أحد تجنبه، ما قام به فان جوخ ومعاصروه هو استخدام اللون الأبيض الساطع، وعدم إغفال التفاصيل، حيث سعى الفنانون إلى إرساء قاعدة علمية للحركة الانطباعية، وشجعهم في ذلك نظريات اللون الجديدة وعلم نفس الإدراك، ويمكن أن نلحظ هذا في لوحة أربع زهرات لعباد الشمس الملقاة.

حيث تبدو بتلات الزهر وكأنها اشتعلت بالنيران مؤذنة بانتهاء حركة مضت، ومعلنة عن ظهور أسلوب فني جديد على يد فان جوخ نفسه في رسمه للأشجار والسماء، وإضفاء معنى وجودي على الأشياء العادية، كما لو أن الشجرة أو الزهرة امتلكت سمات إنسانية أو رمزية تعبر عن المعاناة، ربما معاناة الفنان نفسه، وهي ردة فعل معاكسة لفن التصوير الفوتوغرافي حيث نجد التعاطف العفوي ربما حتى خوف أو دهشة وهي كلها مشاعر تولدت بسبب زهرة.

أراد فان جوخ أن يتعلم كل شيء كما لو أنه أراد التجريب في باريس التي وفرت له الأدوات اللازمة، نجد مثلا لوحة قارورة وليمون - طبيعة صامتة، حيث الشكل الصلب للفاكهة الحمراء البرتقالية يتباين مع اللون الأخضر المائل للزرقة للخلفية، والتي تأثرت هي نفسها بالفن الياباني، لكنه لم يحاك الفن الياباني كما هو، بل أضاف عليه ذوقه الشخصي، في حين أن الفن الياباني يتسم بالنعومة واللون الأملس نجد لدى فان جوخ ألوانا صارخة وطبيعة وحشية، غادرة أحيانا وقاسية في أحيان أخرى، وانفجارا علنيا على سطح اللوحة، ومزيجا غريبا من ألوان تبدو للوهلة الأولى متنافرة، ولكنه نجح في أن يجعلها متناغمة، ويمكن أن نقول إنه تناغم التنافر إن أردنا وصف ما نراه، وفي حين افتقر فان جوخ للموديل، فإنه رسم الزهور والأشجار وعكس إحساس التفاؤل في تلك المرحلة من حياته، ورسم أكواخ الصيادين ودلتا الرون الملأى بالمستنقعات، وحقول الذرة والقمح.

تبدو الرسوم كما لو أنها تشع باللون من ذاتها، وتتوهج أو تشتعل ربما بسبب لمحات اللون الأحمر الممتزج مع درجات لونية أخرى، يعبر اللون كما نرى عن تفرد الفنان، يبقى دوما معبرا عن حالته النفسية، ويمكن القول إنه تفوق على ديلاكروا في استخدام اللون، حيث إن اللون بالنسبة إليه ليس اختيارا موضوعيا أو اختبارا للون يقارب الحقيقة بل هو اختبار فردي، يمكن فهمه فقط على مستوى علاقته بنفسية الفنان وإدراكه.

الشكل لديه والخطوط تلامس الواقع، أو تحاكيه بدقة على عكس استخدامه للألوان، يظل فان جوخ أمينا للشكل.. بل يختار خطوطا مبسطة.. والفنان ذو الاسم العسير النطق، الفقير أثناء حياته الذي بيعت لوحاته بأسعار عالية جدا - فيما بعد - سعى في فنه لتحقيق النجاح الذي افتقر إليه في حياته الشخصية والاجتماعية، وبشكل لافت يمكن أن نلحظ أن اللون صار وسيلة في وصف الشخصيات، وفي التعبير عن حالته النفسية وانفعاله الفردي.

ومن الجدير بالذكر أن الناس، موضوع لوحاته، كانوا بشكل أو بآخر على هامش المجتمع مثله - كان يرسم بسرعة وانشغل بكيفية رسم اللون في مشاهد الليل، اكتشف الإجابة وهو يسير ليلا عبر شاطئ البحر ورسم لوحة القهوة الليلية في آرل.

مناخ الليل يعبر عن الوحدة والمعاناة، اليأس، رسم ليلا مستخدما اللون الأصفر بقعة الضوء أو الأمل، لكنه أمل خادع حيث إن النصف الآخر من اللوحة يسبح في لون أزرق حزين.

شرفة القهوة ليلا

يمكن القول إن فان جوخ نجح في إضفاء الظلمة من دون اعتماد اللون الأسود الحالك، أوحى لنا بها باللون الأزرق أو الموف الغامق، والشجرة الخضراء الحالكة، نجح فيما أراد، ويبقى شعوره تجاه آرل مزدوجا، سميت القهوة فيما بعد باسم الفنان، الذي قال: أعتقد دوما أن رسم المشاهد الليلية أكثر ثراء من رسم المشاهد النهارية.

واللوحة كذلك تعد دراسة في الأضداد، النجوم في السماء في اللوحة عالية لكن اللوحة داخل القهوة غير جميلة، أو مثلما قال هو "أسوأ لوحة رسمتها" مجموعة من الألوان البراقة، يظهر هو أحط التعابير الإنسانية من دون زخرف أو تكلف، وهنا وبتأثير فرنسا صارت ألوانه أكثر حيوية وتخلص من الحس الأخلاقي، ثلثا اللوحة لفناء القهوة بلون أصفر فوسفوري وخطوط المنظر المبالغ بها والرجل الواقف لا ملامح أو تعبيرات في وجهه تقريبا، سعى الفنان للتعبير عما في داخل الرجل باستخدام اللونين الأحمر والأزرق، لوحاته الليلية تلك من أبلغ اللوحات التي عبرت عن الظرف الإنساني وعن انفعالات الفنان نفسه.

وفي الواقع اللوحة للقهوة نفسها في الداخل أولا ثم من الخارج، الألوان الدافئة تدعونا للنظر للقهوة ولما وراءها، من بعيد تبدو الكنيسة شبحية ووحيدة ومناقضة لما يدور في القهوة، وتلك اللوحة من أجمل ما رسم توحي بالسلم والراحة اللذين لم يعرفهما قط.

أحب فان جوخ الليل، يقول «إنني في حاجة ماسة إلى الدين وحينها أذهب للخارج وارسم... النجوم.». رسم اللوحة هكذا عفويا.

تلك الرغبة في التركيز على عادية الأشياء اليومية هو بالذات ما ألهم الفنان، الحركة البرية للنبات المتمايل مع الهواء وبحثه المستمر عما وراء المرسوم، لكن الرمزية الفنية لم تكن واعية أو متعمدة بل هي تعبير عن إرادة شديدة وعن تدفق المشاعر لديه، وهو ما أسهم بعد ذلك بخلله العقلي، العالم الذي عرضه في لوحاته يفسر نفسه بنفسه، فوري عالم آني لم يكن محبا للجمال لذاته أو بمعنى ضيق، بل إنه عبر عن تفرد الموضوع الذي ألهمه أو حتى غموض الأشياء وتقسيمها، وهو أسلوب مستوحى من صناع الذهب في القرون الوسطى وأيضا ما نراه في الفن الياباني، وهو الأسلوب الذي كان من ضمن رواده الفنان بول جوجان، ليس مجرد محاكاة للواقع، حيث إن فان جوخ اختلف في أسلوبه عن جوجان بعدم اتباع قاعدة المدرسة التقسيمية حرفيا، انتقده جوجان وتعمق الخلاف بينهما.



فازة مع زهرة الدفلى وكتب

يأخذ فان جوخ تفاصيل من الحياة اليومية، ويضفي عليها رؤيته اللونية مفعما بمشاعر اليأس والحزن أو الوحدة أو الفرحة بالحصاد، إذن بات اللون وسيلة للتعبير عما يجيش في داخله من مشاعر أو انفعالات، الرسم نفسه والخطوط عادية حتى بسيطة لكن اللون والتكوين هما ما يضفيان مذاقا خاصا على لوحاته، ليست اللوحات ترجمة بصرية لذاته الواعية المستمدة من نظريات جامدة أو صارمة، لكنها تعبر عن وجهة نظر مكتسبة من الاستخدام اللوني لدرجات معينة من الألوان وضربات فرشاة سريعة قصيرة أحيانا، وكثيفة في أحيان أخرى.

مثلت كرامة الفرد كشخص مبدع بالنسبة له أمرا مهما إلى حد كبير، ولكن المشكلة لم تتمثل في مجرد التصالح مع النظريات الفنية الصارمة، بل إنه يمثل الحرية الفنية، وهي الخطوة الأولى لتكسير أو تفتيت الفهم.

لكن عدم المبالاة أو عدم الاهتمام صادفه فان جوخ طوال حياته، وأيضا في آرل، كان معناه أن هناك مثيرا إيجابيا بات نادرا، لقد تشبث بالفن الذي مثل له مصدر سعادته، وقرر مع جوجان أن يؤسسا أستديو يصبح بعد هذا نواة لمعهد فني، اشتركا معا في رسم لوحات، وبدت أعماله كلها في تلك المرحلة ممثلة لهذا الأمل في أن هناك مشروعا في الأفق، الشقاق بين الاثنين اشتد وانتهى بقطع فان جوخ لأذنه وأيضا اعتماد جوجان على مال ثيو وشكه بثيو ضاعفا من الأزمة.

وتزامن كل هذا مع زواج ثيو، مما جعل فان جوخ يشعر بالوحدة والحزن والخوف من فقدان مورد مالي كان يساعده في فترات الضيق الشديد والفقر.

لوحة قوارب الصيد

جوجان لم يقدر موهبة فان جوخ الفنية، ولم تتمازج شخصيتهما، فقد اعتبر جوجان أن فان جوخ غريب الأطوار، كل هذا عمق الخلاف بين الاثنين، كان فان جوخ يشعر دوما بخطر الإصابة بالجنون، دخل مصحا نفسيا وبقي فيه لمدة عام ضد رغبات أخيه، وبدأ هناك في الرسم مرة أخرى "لا يجب أن يتذمر الإنسان" قال فان جوخ لثيو في إحدى رسائله - "هذا هو الدرس الأهم في الحياة".

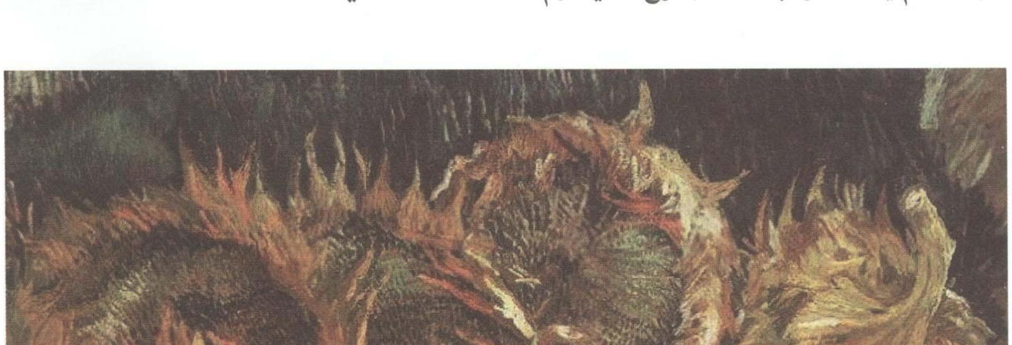
في عمر السادسة والثلاثين ذهب للمشفى في مكان يبعد عن آرل 17 ميلا. حطمت آماله وخططه المستقبلية تماما وازدادت وطأة المرض عليه، وشعر أن المجتمع يرفضه بل وينبذه، وأن دعم أخيه ثيو سيتوقف، إضافة إلى فشل مشروعه مع جوجان، لم يتبق له سوى البقاء في المشفى، أمضى عاما فيه محاطا بحقل الذرة ونبات الزيتون، وهي موتيفات تكررت في أعماله بعد ذلك، لم يتلق رعاية طبية لأن مدير المشفى لم يكن طبيبا، لكن أتيح له القراءة والرسم وعومل أحسن من باقي المرضى، ولكنه عانى نوبات صرع.

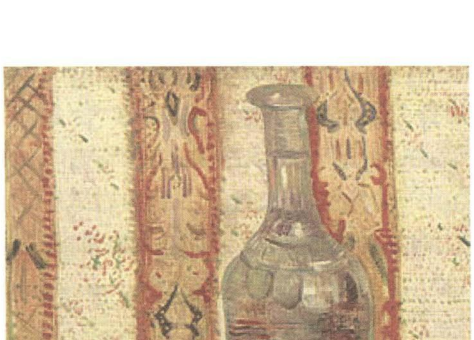
الرسم هو الشيء الوحيد الذي أبعده عن مشاعر الاكتئاب، وانتشله من اليأس والكمد، وتعافى قليلا قليلا ما بين نوبات الصرع أتته نوبات نشاط مفرط، كأنما أراد أن يعوض الوقت الضائع، استمر بالعمل دونما توقف، رسم زهور الأيريس التي رآها في طريقه إلى شقة الطبيب بل جاشيت الذي أوصاه أخوه أن يذهب إليه. ومن المفارقات أن ثراء الألوان في اللوحة لا يشوش الناظر بل على العكس يلفت النظر إلى جمال الأزهار وحيويتها، وهي زهور صيفية مفعمة بالحياة والنور والسعادة كما لو أنه أومأ أو اتجه نحو الزهور ليرينا أن علاقته الشديدة مع الطبيعة أشبه بالحب وكما لو أن الطبيعة توحي إليه كي ينصت لها أراد أن يخترقها، يسبر أغوارها ويستوعبها ويشعر بها.

أراد فان جوخ أن يظهر في لوحاته أنه لا وجود للسخرية في أعماله. إنه محب يتقبل الأشياء العادية في الحياة مثل الطبيعة والإنسانية والألم والمرح. والانتقالية - التغيير فلسفة جديدة للحياة لم تعد ترى العالم واديا للدموع، ولم تكن حتى إنكارا بسيطا للحياة، بل اهتم بمواجهة القوى البدائية للحياة وللوجود، التي رآها أو عثر عليها في الطبيعة التي أظهرت الحس الصوفي لديه، وكل هذا واضح في أعماله. ويمكن ملاحظة إخلاصه الشديد للطبيعة في لوحة حقل القمح مع شجر السرو، وهنا فإن نظر المشاهد للوحة ينجذب للون الأصفر المتراقص لحقل القمح الناضجة سنابله التي تتماوج أفقيا عبر اللوحة مثل نهر كبير، واللون نفسه الأصفر يمكن مشاهدته في أسطح القش للبيوت الموجودة في الخلفية، وأيضا في تشكيلات السحب وضربات الفرشاة الموجودة في اليمين من اللوحة، وشجر السرو الذي يشير إلى الأعلى والتكثيف الشديد للون البادي وسط أشجار السرو الخضراء المائلة في لونها إلى الأسود، وهو شجر يشير إلى الأعلى والمساحات الخضراء تحيط بالقمح الأصفر، حيث إن اللون الأزرق الفاتح للسماء يعبر عن تباين في الألوان وفي الوقت نفسه نجد تناغما في اللوحة.

اللون وسيلة للتعبي

لم يعد اللون يمثل العنصر الأساسي في تلك اللوحات، مثلما هي الحالة مع اللوحات التي أتمها في آرل، نجد في لوحاته مساحات لونية كبيرة وحيوية، حركة مثلما في شجر السرو الذي بات من تلك اللحظة محوريا، ونجد حركة أفقية صاعدة ومنحدرات زرقاء وسحبا غريبة الشكل، تلك اللوحة يمكن أن نجد لها عنوانا آخر وهو هدوء العاصفة، حيث نجد أن مشاعر الهدوء تسود اللوحة، وعلى رغم هذا فهناك غيمة تنذر بعاصفة. تلك الأشجار الدائمة الخضرة، مثلت الفكرة المنفردة لتلك اللوحة، كأننا رسمناها بضربات فرشاة سريعة،









الأشجار اتجهت إلى الأعلى مثل ألسنة اللهب الأخضر، حتى أن حدود اللوحة لم تعد تستوعب الشجرة، إنها الطبيعة في عنفوانها ونقائها، وحركتها، طاقة غير مروضة بادية لنا، كونية. ربما المفتاح لفهم كل هذا يظهر في عبارات الفنان نفسه لأخيه: "أشجار السرو تحتل بشكل ثابت أفكاري كلها، أود أن أرسم شيئا مشابها للوحات عباد الشمس، ومن الواقع أننا لم نجد أي فرد إلى الآن رسمها، مثلما رأيتها أنا في خطوطها وهي في جمال المسلات الفرعونية واللون الأخضر جميل أيضا". وهناك نوبة فاجأته في خريف 1889، عاودته الأفكار السوداوية وأعقبتها فترة اكتئاب طويلة، تلك الانتكاسة أوضحت طبيعة مرضه، بقي في غرفته رافضا الخروج.

واختار ألوانا أكثر قتامة مع الإبقاء على التناغم، توافقت الآن مع حالته الذهنية.

مرة أخرى نجد الشجرة والسماء، القرية كلها عناصر في لوحاته، بضربات فرشاة متموجة، وهكذا وجدنا وحدات منفصلة أتت في شكل موحد، وتوجد ثلاث مساحات لونية كبيرة، الألوان الأصفر والأخضر والأزرق التي باتت أكثر نعومة وتوازنت الألوان الباردة والساخنة، مع تأسيس انعدام الحلم استخدم حدودا سوداء لجذوع الأشجار التي تتلوى ألما، ونجد أيضا مشاعر الألم التي تسود تلك الطبيعة ومشاعر انعدام الراحة كذلك.

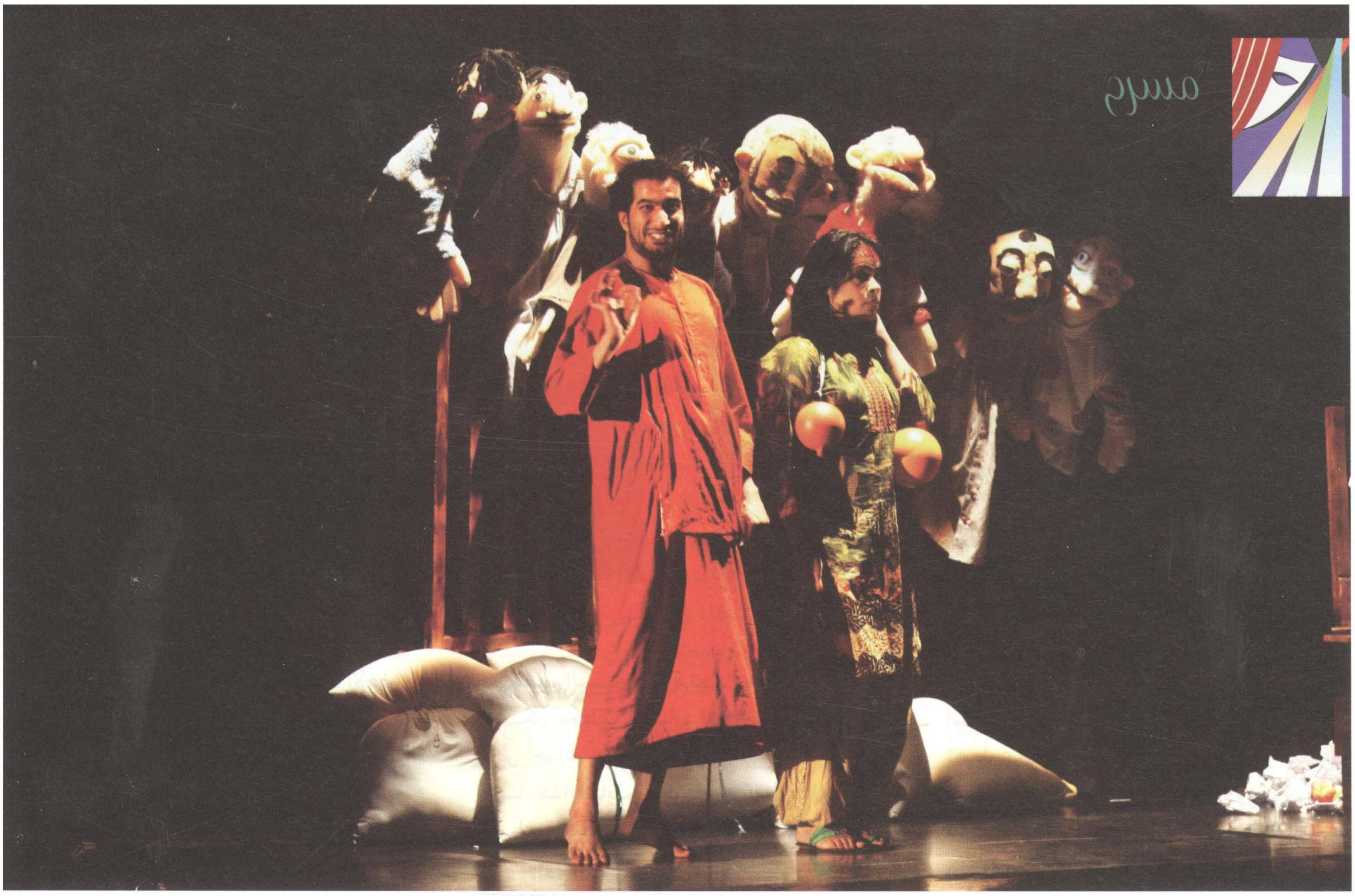
وفي سانت ريمي اكتشف فان جوخ الحركة الطبيعية في عمله، وفي تلك اللوحات المرسومة هنا ولاحقا، وجدنا أسلوبين فنيين واضحين إلى حد كبير، وفي جانب آخر نجد منحنيات متموجة، أشكالا ديناميكية وعناصر واضحة من أسلوب الرسم النابع من الإثارة والتوتر، كل خط من الخطوط الأحادية ممتزج في لوحة الليلة ذات النجوم، وهي من أهم لوحاته وأغربها في الوقت نفسه.

وهي من الأعمال القليلة التي تجنب فيها الملاحظة المباشرة للطبيعة حيث الألوان والأشكال أتت من خياله هو، لإيجاد مناخ ملائم، ولكن فان جوخ لم يكتف بتلك الرؤية المفعمة بالإثارة، وبحسب السبل الفنية تعامل مع تلك الرؤية وبشكل مختلف لاختياره للعناصر المتباينة مع عرض أحداثه على الأرض، ولدعم التأثير الناتج عنها، هذا التباين يمكن فهمه كالتالي: الإنسان الساعي للوصول إلى النجوم مقابل القوى الكونية والسماوية بما أن هناك حدثا فعليا في اللوحة لا يتم على الأرض بل في السماء.

في شهر سبتمبر 1899 رسم آخر لوحة له، بورتريه، وفيه نرى الخلفية الزرقاء والخضراء والرمادية تدور وتتلوى في شكل إيقاعي، ونرى حالة الفنان من اللون نفسه تقريبا، وهي تناقض لون العين التي تنفذ لنا مباشرة بنظراتها.

وتوجد أشكال نبضية للخلفية، وإحساس الإثارة الذي استوعبناه في اللوحة، ليس محددا لا بالإيقاع ولا النمط الصارم، ولكن تلك الانفعالات موجودة ضمن أشكال ثابتة ومتداخلة، لأن هناك عناصر مباشرة ومتحركة اختيرت، وعلى رغم كل مشاعر انعدام الراحة البادية، حافظ الفنان على التوازن الضروري.

في نهاية 1899، بدا أن إلهام الفنان قد خبا، وفي الأمسيات غالبا ما شعر بالحزن الشديد حتى البكاء، على رغم أنه كان يقرأ كثيرا، ولأنه لم يعد يستطيع الرسم في الهواء الطلق، فإنه كان يعاود الرسم في أعماله السابقة. في شتاء 1899، تناقص عدد اللوحات، وما بين خريف عام 1889 وربيع 1890 لم يرسم إلا 23 لوحة، رسم في 1890 لوحة شجر اللوز أو براعم اللوز، حيث نرى ألمع درجة من درجات الأزرق في لوحاته كلها، وكانت هدية لابن أخيه الصغير الذي سمي على اسمه "فنسنت" وبدا أن الحظ السعيد أتى مع قدوم الصغير، لأول مرة ينشر مقال عنه في مجلة فنية، ومعرض جماعة بروكسل افتتح في باريس حيث أظهر فان جوخ القليل من لوحاته، في الوقت نفسه فإن الصالون الجديد للفنانين المستقلين كان معدا لشهر مارس، وهو صالون أراد أن يشترك فيه وأخيرا بيعت إحدى لوحاته مقابل 400 فرنك لآنا بوخ أخت الشاعر يوجين بوخ، وهي من اللوحات القليلة التي استطاع بيعها في حياته، تعرض لنوبة جديدة بسبب تسارع الأحداث وخاف من الموت والصدمات وعاودته الهلاوس ونوبات الغضب، وبعد أسابيع تجرأ على الكتابة والقول إنه سيترك المشفى، وبعد رحلة قصيرة إلى باريس لزيارة ثيو، وأسرته سافر في شهر مايو 1890 إلى مدينة قرب باريس حيث الطبيب والفنان الهاوي الدكتور جاشيت الذي وافق على الاعتناء به، استأجر غرفة وبدأ على الفور بالرسم، مرة أخرى، الفن هو الشيء الوحيد الذي جعله ينسى مرضه، وكان العلاج الوحيد له، وبدا أنه يمثل له حياته كلها، وخلال سبعين يوما أمضاها هناك رسم بشكل محموم أكثر من ثمانين لوحة في تلك الفترة، في سانت رينس كان منشغلا بالأفكار الدينية، ورسم بعض الرسوم المستمدة من الإنجيل، ومنعته اتجاهاته الدينية من أن يرسم تلك المواضيع من خياله، لم يجرؤ على هذا لذا بحث عن الأساتذة القدامى، واختار الأفكار حيث نرى موتيفا للوحاته الدينية، وصف المسيح الميت بين ذراعي أمه، ونهوض أليعازر والسامري الصالح كلها رموز للمعاناة الإنسانية، واهتم أيضا بفن البورتريه الذي بسطه وجعله معاصرا، لكنه لم يرسم الناس لجمال قسمات الوجوه بل لأنهم بشر، لكن حدثت مشكلات مع الطبيب جاشيت المسؤول عن رعايته، لا بد أن هذا الأمر ضايقه، وحتى في المكان الجديد الذي استقر به لم يسع إلى تجنب مشاعر الوحدة، عمل طوال الوقت وتوقف الطبيب عن زيارته، بدا له أن عمله هو الشيء الجيد الذي جعله يحيا، والذي جعله يبقى على قيد الحياة. كان يرسم غالبا حتى التعب، كل يوم لوحة جديدة أو اثنتين، وكانت رسالته الأخيرة لثيو غير كاملة: "أحب حقا أن أخبرك بأني أشعر بأشياء كثيرة، لكن مع هذا فإنني شعرت أن كل هذا بلا طائل، عملي هو حياتي كلها، ولكنه دمرها أيضا، فقدت عقلي ولكنني اعتبرك أكثر من مجرد تاجر لوحات. عادي..»



تأليف مرعي المليان وإخراج حسن رجب وعرضت في «الشارقة المسرحي»

«نهارات علول».. فُرجة مسرحية لاذعة!

"هيا ارفعوا هاماتكم.. ما فوقنا إلا الفراغ".

بهذه العبارة الفلسفية التي علقت أول ما علقت في أذهان كلّ من حضر عرض مسرحية "نهارات علول"، والتي جاءت على لسان "علول"، ومن ثم انتقلت عدواها إلى "الحرافيش"، ننطلق إلى خبايا هذا العرض المسرحي الناجح على جميع المستويات وجميع الأصعدة، تأليفا وإخراجا وتمثيلا وسينوغرافيا وباقي عناصر العرض المسرحي.

إذ إن هذه العبارة اختصرت كل ما أراد المؤلف قوله من خلال هذا النص الذي ينتمي إلى مسرح ما بعد الحداثة، والذي تعامل معه المخرج بالروح نفسها واضعا بصماته التي ملأت الفراغ الكائن في المشهد المسرحي العربي، عبر فضاء مسرحي مشحون بالدلالات أعاد الحميمية المفقودة مع الجمهور، في معظم العروض المسرحية التي تتبنى اللغة العربية الفصحى لغة للعرض.

أحمد الماجد

ناقد مسرحي عراقي مقيم في دبي

لم يعد مفاجئا على الأوساط المسرحية الإماراتية أو الخليجية أو العربية أن يلعب المسرح الحديث بالشارقة دورا جديدا ومتميزا من أدوار البطولة في أي مهرجان مسرحي يشارك فيه، عبر رحلة الألق التي شهدها هذا المسرح في رحلته الطويلة والممتدة لأكثر من 40 عاما بمسميات مختلفة، آخرها حمل اسم "المسرح الحديث بالشارقة" منذ العام 2006، فالبقشة ومبادير وبايته ونهارات علول هما أعدل الشهود على عصر هذه الفرقة، أما مسرحية "التراب الأحمر"، لثنائي الإبداع المؤلف مرعي الحليان والمخرج حسن رجب، فقد عادت إلى واجهة الذاكرة، حينما أعاد هذان الرائعان الكرّة في مسرحية الأطفال "مريوم والسنافر" الحائزة سبع جوائز في مهرجان الإمارات لمسرح الطفل، وضمن أفضل ثلاثة عروض في مهرجان الكويت العربي الأول لمسرح الطفل، ثم وثقا ثنائيتهما الجميلة في رائعتهما الجديدة "نهارات علّول" التي أضاءت مهرجان أيام الشارقة المسرحية الذي انعقد في مارس الفائت من العام 2013.

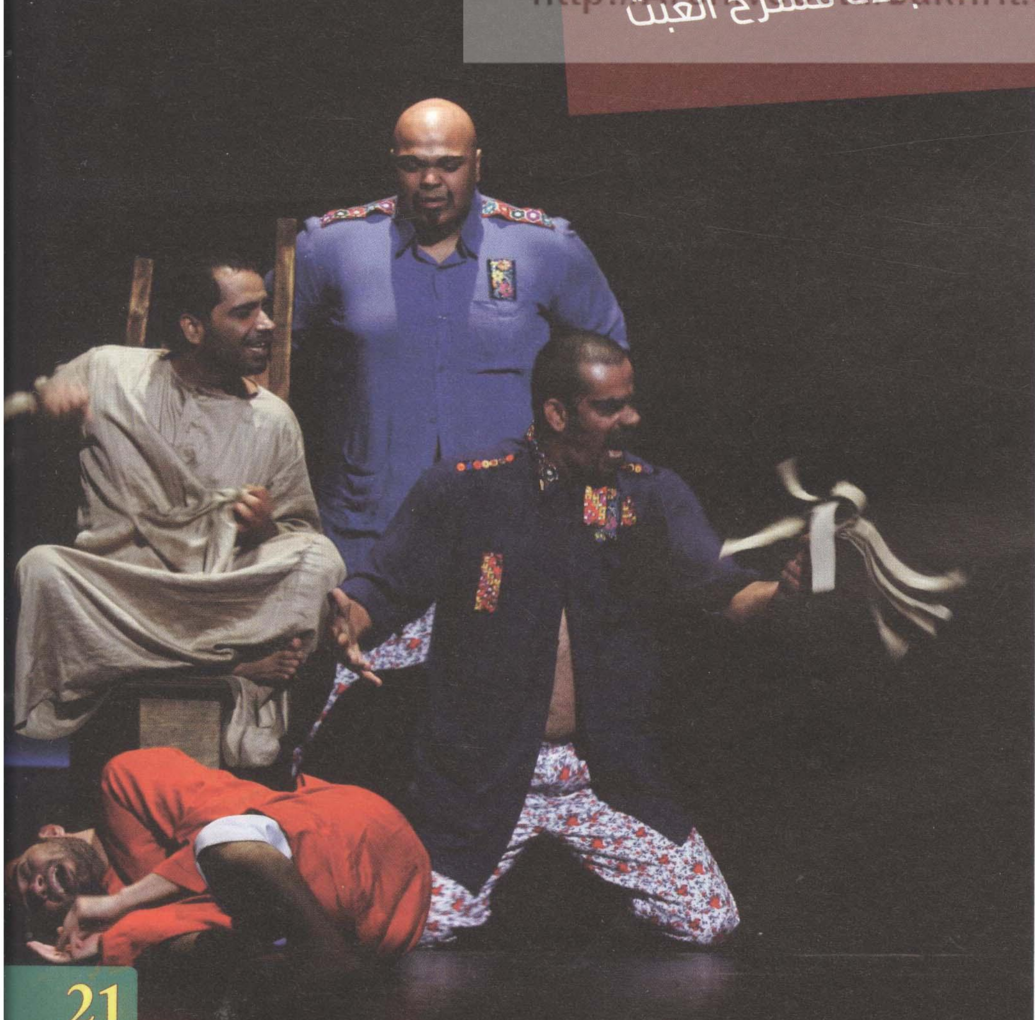
وبغض النظر عن الجوائز التي توزع في أي مهرجان على الفائزين، وفق تنسيب لجنة التحكيم، وعلى الرغم من حصول هذا العرض على جائزتين فقط، فإنه نال حصة الأسد من تصفيق الجمهور الذي وقف يحيي بيديه لفترة كانت كافية بالتصديق على أن هذا العرض جمع بين الفرجة والمتعة، وتجاوب معه كل من في صالة العرض، ليتدفقوا بعدها إلى الخشبة لتهنئة طاقم العرض على شمس علول المسرحية التي أشرقت في الشارقة.

إن المطلع على ما كتبه مرعي الحليان للمسرح، يرى أن مسرحية "نهارات علول" جاءت خلاصة لخبرة السنين التي تأتت عبر الكتابة المسرحية المتأنية والقضايا الكبيرة التي يتعرض لها الحليان في نصوصه المسرحية، وما حصول هذا النص على المركز الأول في مسابقة الشارقة للتأليف المسرحي في الإمارات في العام 2012 إلا تصديقا لقولنا إن هذا النص شهد تطورا ملحوظا في الأدوات الاحترافية الكتابية لهذا الكاتب بعد «باب البارحة» و«التراب الأحمر» اللتين مر على كتابتهما أكثر من عقد من الزمن.. ليعود الحليان بعد تجارب عدة لنهاراته الوضاءة في العام 2013. تدور حكاية النص حول شاب ينتمي إلى فئة الحرافيش "علول"، الحرافيش الذين يعيشون على هامش الحياة، يطوقهم الفقر وتقيدهم الحاجة بأغلال حتى أعناقهم، "علول" لم يختلف عنهم كثيرا، غير أنه ببساطة كان يحمل مواصفات البطل الثوري، البطل الذي خرج من عباءة الشعب، البطل الذي قفز فوق المحظور، حينما حاول إنقاذ حبيبته "علاية" من براثن حارس القاضي الذي يراودها عن نفسه، فيصاب "علول" برصاصة الحارس التي لم تتمكن من قتله.. لتنطلق عندها "ثيمة" العمل الدرامي حينما لم يتأثر "علول" برصاصات السلطة، فتتحول الرصاصة إلى قطعة حديدية ميتة تدور في أرجاء جسد "علول" فتدفعه تارة للضحك حينما تصل إلى الخاصرة، وتارة إلى التفكير حينما تصل إلى الرأس، وتارة إلى العشق والهوى حينما تستقر في القلب، وتارة في ذراعيه وتارة في ساقيه حتى يصل خبر هذه المعجزة الى الحرافيش فيعتقدون - بحكم تفكيرهم المحدود والبدائي أن ما حدث خروج عن المألوف وهو أشبه بالسحر - بأنه ولي من أولياء الله وهذه كرامته، فيستفيد "علول" من ذاك التصديق وتلك الخرافة مهيجا الحرافيش ضد السلطة الظالمة، التي تلقي القبض عليه، وتحاكمه محاكمة هزلية ساخرة بإطلاق الرصاصات عليه وقتله مرة أخرى، لكنه أيضا لا يموت برصاصاتهم التي لا تقتل وفق نظرية "علول".

لقد بنى الحليان هذا النص معتمدا ومرتكزا على شخصية "علول" باعتبارها البطل الدرامي الثوري الذي يتولى القيادة في أي حركة أو قضية، وهو إفراز لطبقة كادحة تعاني الاضطهاد، يعبر عن مشاعر طبقته وإرادتها ومطالبها متلاشيا في مجتمعه يسعى نحو الحرية، ولا يكفي أن يكون مضطهدا كي يختار أن يكون ثوريا لكنه لا يريد الثورة التي تحطم المجتمع، ولا يعمل بمفرده بل بالتضامن مع مصالح طبقته. "علول" الإنسان الذي يخلق الصراع ويجعل المسرحية تتحرك إلى الأمام، فعلول كان يعرف ما يريد. وهو لم يتوقف بمجرد الرغبة في شيء بل هذه الرغبة هي رغبة جامحة جعلت منه مستعدا لأن يهلك من أجل تحقيق الهدف، إذ كانت رغبة "علول" في تحقيق العدل أشد من رغبته في الحياة، فاحتمال الجوع والتعذيب والآلام الجسمانية والذهنية واعتبار طاقة الاحتمال هذه شيئا مثاليا ولا نظير لها.. هذا الأمر منح شخصية "علول" قوة دافعة مسيِّرة لا لأن صاحبها قرر أن يكون كذلك، بل إنه أصبح ما هو لسبب بسيط جدا هو أن حاجته للعدالة من أجل الظفر بمعشوقته هي التي اضطرته أو أجبرته على فعل ذلك. إن ثمة شيئا يهمه أكبر الأهمية معرضا للخطر، فعلول دافع عن حبه لعلاية والعدالة التي ينشدها، وسعادة حبيبته هي التي جعلته مؤهلا للفوز بوجدان المتلقي.

كما اعتمد هذا النص على الفلسفة السريالية كمنطلق جمالي، في تحليل ما يدور حولنا، معتمدا في بعض أجزائه على بعض مبادئ مسرح العبث، من حيث استخدام تقنيات كتابية جديدة تكسر

> اعتمد هذا النص على الفلسفة السريالية كمنطلق جمالي، في تحليل ما يدور حولنا، معتمدا في بعض أجزائه على بعض مبادئ مسرح العبث



بديهيات الفكر التقليدي، حينما نرى رجلا يصاب برصاصة لا تقتله وتعيش في جسده بلا أدنى وجود لأي أثر للطلقة في جسده، فالمرجع الذي استند إليه الكاتب في هذا النص هو اللاوعي بإرهاصاته، والكوابيس والأحلام، عامدا إلى ربط بعض أجزاء النص بالواقع من أجل فهم الإسقاطات التي أرادها، وكذلك بغية تقريبها إلى وجدان المتلقي، كذلك فإن المؤلف حاول على الدوام ربط هذه العناصر الواقعية بعلاقات جديدة أقرب إلى أن تكون خيالية وغير متوقعة تثير مخيلة المتلقي وتفرض عليه الانصياع للتفكير الدائم بخطاب النص وكذلك العرض على حد سواء.

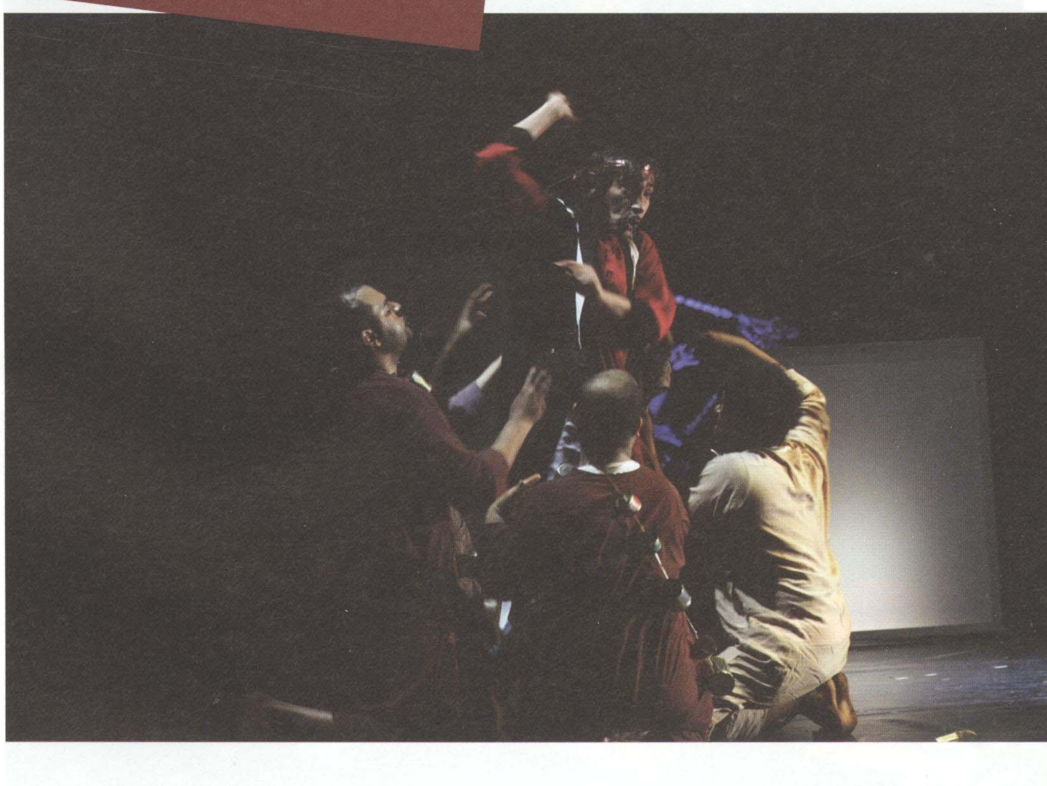
لقد استخدم الحليان لغة مسرحية بسيطة، تواءمت مع الشخصيات البطولية التي طرحها النص، كونها ناشئة من البيئة الاجتماعية المهمشة، التي لم تتلق تعليما، بل حتى نظرتها للحياة وأهدافها وغاياتها منها تكاد تكون تافهة إذا ما قورنت بأهداف الآخرين من الطبقات التي لها حظ عظيم في المال والسلطة والجاه والتعليم وكذلك لها مكانتها المرموقة في المجتمع.. لذلك نلاحظ أن المؤلف عمد إلى استخدام لغة عربية فصيحة مبسطة، ابتعدت عن البلاغية المفرطة، بل هي نشأت من الشخصيات التي بناها المؤلف في النص، وكانت لسان حالها، انطلقت منها وتناغمت معها. كما أن المؤلف كان بارعا في إدارة الصراع بين الشخصية المحورية "علول" وحبيبته "علاية" من جهة، ورموز السلطة متمثلة بالقاضي والمحامي والشرطي وحارس القصر، من جهة أخرى، عبر ضخ أسباب تطور ذاك الصراع وتصاعده ودفعه الحكاية إلى الأمام، فصراع علول من أجل حبيبته، كان موازيا لصراع علول من أجل تحقيق العدالة المفقودة في المدينة، وكلاهما نشأ من البناء الجيد للشخصيات التي صنعت مصائرها بأيديها. فطرح هذا النص خطابا إنسانيا وصل بامتياز إلى الجمهور، من أن الخوف أساس الخضوع، وما إن تخلص الحرافيش من خوفهم فإن رصاصات السلطة لم تعد قادرة على قتلهم، وأن العدالة لا تتحقق بالخنوع أو بالخضوع، بل هي دروب من نور تحمل سائريها إلى بر الخلاص.

أما على صعيد الإخراج، فيستهل حسن رجب هذا العرض بالاشتغال على فضاء المسرح الخالي إلا من خيال الظل (ألواح السيليلويد) الموزعة بشكل منتظم واحدا خلف الآخر، تخفي وراءها ظلال الحرافيش ورغبتهم في الخروج من الظل إلى النور، محضرا المشاهدين ومحفزا مداركهم للاستعداد لحدوث أمر ما عظيم فوق الخشبة، عبر إلقاء الحرافيش للعلب المعدنية الفارغة التي هي طبول دُقّت في قاعة المسرح منذرة بحرب ستدور رحاها. وعبر صور سينمائية مكبرة ينتقل بنا حسن رجب إلى مشهد تعريفي لعلول وصاحبه حاني، وهما يعرفان بشخصيتيهما للجمهور عبر حوارات نبعت من الشخصية نفسها، فيظهر لنا علول بشخصه الثوري الساعي لتأسيس نهاراته وشخصية حاني المسالمة الخانعة القانعة القابعة في مساءات الضعف. إذن.. التجهيز والتحفيز كانا مقدمة لما سيكون في هذا العرض.. وهي تحسب للمخرج والمؤلف على حد سواء في الكيفية التي صاغا من خلالها الاستهلال الذي تعرفنا من خلاله على الحدث المتنامي وعلى الشخصية الرئيسية وعلى الخطوط العريضة للعمل، كما أن وجود الحرافيش منذ بداية العرض وظهورهم على الخشبة حتى في مناطق الإظلام، هما نسقان يأتلفان في سيرهما ليحلا محل الديكور، وليملآ ويوازنا الميزانسين الذي يتميز في صنعه المخرج حسن رجب في مجمل أعماله المسرحية.

لقد بنى المخرج جمالية هذا العرض من خلال الاشتغال على التفاصيل والجزئيات المتناهية في الدقة، وكذلك وظف حركة الممثلين المستمرة في بناء إيقاع العرض، فالحركة التي افترضها المخرج للحرافيش، جاءت جزءا من العرض لا متممة له، كما أن استخدامه المتعدد للكراسي، وهي التي ترمز بديهيا للسلطة، تنوع وفقا للمشهدية وفرضيات المكان، فمرة تراها بيتا، ومرة تراها سجنا، ومرة تراها كرسيا فارها، ومرة تراها زمنا يدور، باعتبار أن أثر السلطة موجود حتى في أرغفة الخبز وقطرات الماء.. كذلك، تميز المخرج بالاشتغال على توضيح وتفعيل حداثوية النص وكذلك سرياليته التي تبناها المؤلف، عبر التركيز على إيصال الدلالات التي أرادها النص، فالهارمونية الناشئة بين مرعي الحليان وحسن رجب من خلال الاشتغال معا على الكثير من الأعمال المسرحية، وبحكم قربهما الفني تحت مظلة المسرح الحديث بالشارقة، ظهرت واضحة في هذا العرض، فالمخرج حسن رجب ملأ بعض الفراغات التي كانت موجودة في النص، باعتبار أن النص المسرحي لا يكتمل نضجه إلا على الخشبة، فقام المخرج بمدّ النص بكل ما يحتاجه من رعاية وعناية عبر التكثيف والاقتصاد والمشهدية البصرية التي رافقت مجمل أجزاء العرض.

لقد نجح حسن رجب في إدخال الجمهور في لعبته المسرحية المفترضة، متحايلا على الواقع، عبر سينوغرافيا مشحونة بالرموز، باحثا عن أشكال فرجوية جديدة أقرب ما تكون إلى طروحات كاريكاتيرية بنكهة الكوميديا السوداء الداكنة، خاصة حينما أدخلنا في لعبة الحلم بين علول وعلاية بعد انتشار خبر موت علول وصدمة علاية بعودته إلى الحياة مجددا، فينقلنا النص إلى خيال علاية المرأة في طموحها الأنثوي القديم بالبيت والأطفال من حولها مع فارسها البطل الوسيم،

بنى المخرج جمالية هذا العرض من خلال الاشتغال على التفاصيل والجزئيات المتناهية في الدقة





ليلعب حسن رجب على هذا الوتر مشتغلا على مسرح العرائس الذي جاء كافتراضية ممكنة لحالة الحلم، موظفا الحرافيش هذه المرة كجوقة تعلق على الحدث وتتفاعل معه أحيانا، ضاخا النبض في منظومته الجمالية التي بهرت المشاهدين وجذبتهم حتى لحظة إسدال الستارة.

لقد شعر رجب في هذا العرض، بضرورة المواكبة والتحديث المستمر لبنيان المسرح الذي يتعاطى مع الجمهور أولا، والجمهور يفضل وجبة الكوميديا على كل الوجبات، فتمكن وعبر الفرجة المشهدية التي تنقل من خلالها المثلين، أن يقرب تلك الفجوات الكامنة مع الجمهور، عبر معالجة النص المسرحي بتحميله أسئلة جديدة وتغذيته برؤى وأفكار معاصرة تضع المتلقي شريكا أساسيا في إنتاجها وتحقيقها من خلال لغة مسرحية شديدة التميز تبعا لخصوصية الموضوع، فجاءت تجربته في "نهارات علول" احترافية من حيث استخدام الأجساد كوسائط تعبيرية وكلغات للتواصل وتوليد المعاني والدلالات تحت منظور رؤيته الخاصة وأسلوبه الاحتفالي في المسرح.

لقد ارتكز رجب في هذا العرض على خلق اللغة الفنية بصريا، ومن خلال هذه اللغة تمكن من أن يعيد الكلمة وأبعادها الأدبية السردية والحوارية إلى كينونتها التأويلية والدلالية والبصرية في زمن جديد هو زمن العرض البصري، فخلق كينونتها وتداعياتها البصرية منذ البذرة الأولى التي تكون من خلالها نص "نهارات علول"، وتطور النص بعد ذلك في العرض البصري الذي عمل على تعميق وإغناء أبعاده الميتافيزيقية نتيجة لإمكانات التأويل التي منحها، والتي أدت إلى تغير الزمن الإبداعي وزمن المشاهدة من واقعي إلى زمن بصري فتغير أيضا معنى المكان من ديكور هندسي إلى صورة للفضاء البصري.

وعلى مستوى الإضاءة فقد عمد المخرج (مصمم الإضاءة في هذا العرض) إلى استخدام الإضاءة كعنصر كائن في بنية العرض وليس كعنصر متمم أو جمالي، حيث حلت الإضاءة في الكثير من الأحيان محلّ الديكور وكانت بمنزلة التحديد المكاني والزماني لانتقالات النص الكثيرة، والتي لم نشعر بها بفضل أداء الممثلين الاحترافي وبراعة تصميم الإضاءة المرسومة في زمن العرض. فالزمن في "نهارات علول" كان تحوّلا وصيرورة عبرت عنها ديناميكية الانتقال والتحول التي طرأت على شخصية علول بعد دخول الرصاصة إلى جسده. إذ لم تكن العناصر المعبرة عن زمن التحول مادية وملموسة، وإنما استنبطت من شكل كتابة النص، عبر التغيرات التي طرأت على شخصية علول في علاقتها بالشخصيات الأخرى ضمن الحدث، وكذلك عن طريق إيقاع الحوار والبقع الضوئية التي فرضها المخرج، وكذلك وفقا لشكل الإلقاء

عمد المخرج (مصمم الإضاءة في هذا العرض) إلى استخدام الإضاءة كعنصر كائن في بنية العرض وليس كعنصر متمم أو جمالي

وحركة الممثلين على الخشبة، لذلك جاء التعامل مع الزمن في هذه المسرحية بطريقة صيغت من خلالها لحظة التألق الشبيهة بالفانتازيا، ففي "نهارات علول" تجمع أكثر من مرجعية وتدافع أكثر من تصور، لتركيب عالم اللحظة وجعلها خارقة للسياق التقليدي، عبر تبئير أزمنة مكتظة وزجها بأتون لحظة إشراق نورانية، لتكشف عن الجهد البارع والصياغة الفنية والقيمة الجمالية لهذا العرض. كذلك يحسب للمخرج استخدام الموسيقى الحية في العرض، واختيار آلة الطنبورة الشعبية، التي منحت العرض بعدا أعمق وأشمل، كون آلة الطنبورة تناسب الجو العام وخطاب العرض، وافتراضية الحرافيش "الشعبيين" التي خلقها المؤلف، في مكان وزمان قديمين لمدينة قديمة.

بقي أن نشير إلى الأداء المتزن والمتميز والاحترافي لفريق عمل مسرحية "نهارات علول"، خاصة بطل المسرحية جاسم الخراز الذي أدى شخصية علول باقتدار عبر الاشتغال على ميكانيك الجسد، من دون الخروج للحظة عن الشخصية طيل فترة العرض الذي استمر تسعين دقيقة. جاسم الخراز الذي اعتبر النقاد دوره في هذه المسرحية نقلة نوعية في تاريخ هذا الممثل والكاتب الشاب، بعد أن قدم العديد من المسرحيات ممثلا "انتبه قد يحدث لك هذا"، "خلخال"، "في المسدس رصاصة"، وغيرها.. مع مدارس إخراجية مختلفة، فإنه في "علول" أخرج ما في جعبته من مواهب ورماها دفعة واحدة فوق الخشبة، كما فعل المخرج حسن رجب حين وضع خبرات السنين في هذا العرض. كذلك، فإن الأداء المميز لبدور الساعي بدور علاية أظهر قدرتها على الأداء الكوميدي باللغة العربية الفصحى، وإجادة التحولات التي طرأت على شخصيتها، والتي أدتها باحترافية عالية في دور تمثيلي اختلف عن كل ما قدمته من أدوار مسرحية مع أي مخرج مسرحي آخر. حتى أن كثيرين يرون أن لجنة التحكيم في مهرجان أيام الشارقة المسرحية ظلمت علاية حينما منحت بدور الساعي الجائزة عن عرض آخر لم يضف إلى الممثلة شيئا يذكر. كذلك يحسب لكل من شارك في هذا العرض من الممثلين كجمال السميطي والتميز الذي هو عليه دائما في الأداء السلس العفوي الجميل، ومرعي الحليان مؤلف النص بدور المحامي، وأحمد ناصر بدور حاني، وكذلك العودة المحمودة للفنان يوسف الكعبي إلى الخشبة، بعد مشاركته في مسرحية "مريوم والسنافر" في الكويت للمؤلف والمخرج نفسهما، فقدم دور الشرطي الذي صفق له الجمهور كثيرا في "نهارات علول"، وكذلك الفنان محمد جمعة، والفنان محمد بن يعروف والفنان خالد الروسي، والفنان حميد عبدالله، والفنان باسل التميمي، والفنان خالد المرزوقي، والفنان سامي القطان، والفنان عمر داود، في رائعة مسرحية أدارها بامتياز المسرح الحديث بالشارقة، وتجاهلتها بامتياز لجنة تحكيم مهرجان أيام الشارقة المسرحية، والتي تكونت من جان داوود، خالد جلال، مصطفى الرمضاني، خليفة الهاجري ووليد الزعابي عدا منح العرض جائزتين اثنتين في الإخراج والمؤثرات الصوتية اللتين لم تشفعا لتلك اللجنة في شيء!

أول مصممة ديكور وملابس وإضاءة مصرية

سكينة محمد علي.. والعزف على أوتار السينوجرافيا

مصممة السينوجرافيا المتميزة سكينة محمد علي، التي نجحت خلال أربعة عقود كاملة، حتى نهاية تسعينيات القرن الماضي، في أن تترك بصماتها الرائعة في فضاء المسرح المصري، وشاركت في تصميم ديكورات وملابس أبرز عروضه، وعملت مع أهم مخرجيه، وأكدت بموهبتها وطاقتها الفذة قدرة المرأة المصرية على إثبات وجودها إلى جانب الرجل في مجال من أصعب مجالات الإبداع المسرحي، وأقله ضوءا، متسلمة الراية مع زملائها من الإيطاليين الذين انفردوا بعمل الديكورات المسرحية منذ بداية تعرفنا على المسرح حتى نهاية الخمسينيات، فاتحة الطريق للرواد الأوائل من خريجي قسمي الديكور بكليتي الفنون الجميلة والتطبيقية، وأوائل خريجي قسم الديكور بالمعهد العالي للفنون المسرحية، لتأكيد الذات في هذا المجال المتميز من مجالات صنع الصورة المسرحية، ومن ثم فهي تجمع بين الريادة عامة، والريادة النسائية خاصة، وعانت بالضرورة في بداية عملها بمجالها، كما عانت معها المرأة وقت دخول عالم الإخراج، وعانت من قبلها المرأة في دخول عالم التمثيل، وفي كل حقل تثبت المرأة جدارتها وموهبتها التي منحها الله لها، مثلما منحها للرجل.

د. عايدة علام
أكاديمية وناقدة - مصر

أثبتت سكينة محمد علي خلال العقد الأول من عملها بين الأوبرا والمسرح أنها مبدعة ومنفذة بارعة، وجاءتها الفرصة، حينما أعلنت وزارة الثقافة عن بعثات للدراسة المعمقة في الخارج، فسافر من سافر من المخرجين ومصممي السينوجرافيا، وبقيت منحة في منتصف الستينيات لدراسة الإدارة المسرحية، فتقدمت لها، لكنها لم تحصل عليها، لسبب بسيط قيل لها وقتها إن هذه المهنة (الإدارة المسرحية) تحتاج إلى الرجال بسبب صعوبتها وخشونتها، ومع ذلك ظلت مثابرة حتى سافرت إلى إيطاليا فيما بين العامين 1968 و1972، لدراسة أحدث ما وصل إليه وقتها تصميم الديكور والملابس، وحصلت على درجتها العلمية بقسم السينوجرافيا بأكاديمية روما للفنون الجميلة، ولتتخصص في مجال السينوجرافيا، هذا المجال الذي يعني تصميم الديكور والملابس المسرحية وأيضا الإكسسوارات، مع معرفة دقيقة بالإضاءة وحركة الممثلين داخل فضاء المسرح الدينامي.

التمرد على مساحة المنديل

أتاحت الظروف لسكينة أن تولد في حدائق شبرا العام 1933، حينما كان حي شبرا الواقع بشمال القاهرة مازال يحافظ على تكوينه الأساسي كضاحية هادئة، تناطح الزمان حتى لا تذوب بقلب العاصمة، فتتفتح أعين الطفلة سكينة على مشاتل الورد ومساحات الخضرة، فتعرف التأمل، وتعشق الفضاءات المفتوحة، وتتعلق بألوان الزهور المتناغمة، وتلتقي صبية بجارة أسرتها الفنانة فيكتوريا حبيقة التي كانت تعمل في الأربعينيات مع فرقة نجيب الريحاني، وفي سويعات السهر في ضوء القمر، كانت الفنانة العجوز تجمع أطفال البيوت المتجاورة حولها لتحكي لهم عن فرقة أمين عطالله التي بدأت حياتها تعمل بها، وتمثل لهم وتغني على العود مشاهد غنائية من إنتاج هذه الفرقة وفرقة الريحاني، فجذب الطفلة عالم المسرح الذي كانت تسمع عنه، وتحفظ مشاهد من مسرحياته، ومقاطع من أغانيه، لكنه بعيد عنها جدا بوسط المدينة الزاخرة بالحياة والمفعمة بالحركة.

في المدرسة الثانوية سمعت عن تظاهرات الطلاب والطالبات بوسط العاصمة، وجاءت إلى مدرستها معلمة لغة أجنبية شابة، خريجة قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة فؤاد الأول (القاهرة)، ومتحمسة للحياة، ومشاركة في ثورة الطلاب والعمال (1946)، تركت أول بصمة تنويرية بعقل الصبية سكينة، فقد كانت هذه المعلمة هي لطيفة الزيات، الروائية والمترجمة والمناضلة الشهيرة، صاحبة الرواية الأشهر «الباب المفتوح»، فتعلق عقل سكينة بحيويتها ووعيها ووطنيتها، وزاملتها التأثير على العقل الشاب الناقدة والمترجمة والجامعية المعروفة فاطمة موسى، وكان لها كمعلمة في مدرستها تأثير طاغ على سكينة برزانة عقلها وقوة شخصيتها وبربطها الذكي بين آداب الغرب وآداب الشرق، وفتح مداركها على آفاق من الإبداع العالمي لم تكن تعرف عنه شيئا من قبل.

امتلأت سكينة بالرغبة في الحياة الحرة، وتفجر طموحها نحو تغيير الذات لتغيير الواقع، وداخل هذه المدارس وبين حجرات منزلها وحدائق حيها اكتشفت سكينة امتلاكها لموهبة صياغة عوالم منفتحة بفضاءات متعددة، فتمسك وهي طفلة بالقلم الرصاص لترسم ما يحيط بها من جمادات وحيوانات وطيور، وما يعتمل داخلها من أحاسيس بسيطة، وما يأخذها إليه عقلها الصغير من أخيلة لا متناهية، حتى كبرت وتلقفت وعيا صحيحا بالعالم، وحصلت على البكالوريا

(الثانوية العامة) في شهر ثورة يوليو 1952، وقادها وعيها إلى كلية الفنون الجميلة، لتدرس بقسم هندسة الديكور، لتتفجر موهبتها في دنيا السينوجرافيا، مع حرص على تدعيم موهبتها بالثقافة العميقة، التي وفرها مجتمع ثورة يوليو المفعم بالأمل، ورموز كلية الفنون الجميلة المتنورين الكبار خلال خمسينيات القرن الماضي، حيث التحقت بالكلية الناهضة بعد شهرين من قيام ثورة يوليو، وتخرجت فيها العام 1957 بعد ستة أشهر فقط من تحرير البلاد من العدوان الثلاثي على بورسعيد الباسلة، فعاشت طالبة مرحلة من أخصب مراحل الثورة وإنجازاتها الأولى، واقتحمت الحياة خريجة وعاملة ومبدعة أواخر الخمسينيات.

لم تكن وزارة الثقافة المصرية قد تأسست عام تخرجها، ولم يكن لدينا مسرح جاد غير فرقة «المسرح القومي» بمخرجيها وممثليها ومصممي ديكور وملابس مسرحياتها، وفرقة «المسرح الحر» التي كانت تقدم روحا جديدة في الحياة المسرحية المصرية، وبالطبع دار الأوبرا التي كان يهيمن مصممو الديكور والملابس الإيطاليون عليها، لذا لجأت عقب تخرجها للعمل بشركة حرير حلوان، وزاولت عملها بها لمدة خمسة عشر شهرا، في رسم النسيج وطباعته، إلا أن ذلك العمل لم يشبع هوايتها ولم يرض موهبتها الباحثة عن العمل في فضاء المسرح وليس على مساحة من القماش فقط، خاصة أن الشركة وقتذاك كانت تستجلب تصميمات الأقمشة من مصادرها الأجنبية، واكتفت بتكليفها بتصميمات للمفارش والمناديل، وهو ما لا يتفق مع طموحها ورغبتها في تحقيق ذاتها في مساحات أوسع من حجم المنديل، وتزامن طموحها مع بداية تمصير الحياة المصرية ومؤسساتها، ومن بينها إحلال المصريين محل مصممي ديكورات دار الأوبرا المصرية الإيطاليين، وهو ما غير من مسار عملها وحياتها، حينما أعلنت الأوبرا عن مسابقة لرسم الفوندو، وكان الاختبار الذى سيكشف عن موهبتها وقدراتها التشكيلية هو تنفيذ رسم ستارة خلفية لمنظر عبارة عن مدخل قصر ضخم بسلالم وسور لحديقة، مع مراعاة قواعد المنظور الهندسي، وأتمت سكينة العمل على أكمل وجه، مجتازة الاختبار بنجاح، وعينت في قسم الديكور بالأوبرا.

خطوات في أروقة الأوبرا

كانت بهذا أول مصممة ديكور تعين في هذا المجال، علاوة على أنها أول مصرية احتلت هذا الموقع بعد الإيطاليين مباشرة، قبل عودة المبعوثين من الخارج، الذين كانت الدولة قد أرسلتهم في بعثات إلى الخارج لتلقي العلم والمعرفة والتخصص في مجال الديكور المسرحي في دول أوروبا وخاصة إيطاليا، كان منهم صلاح عبدالكريم وعبدالله العيوطي، وقد تحفظ الكاتب الكبير يحيى حقي رئيس مصلحة الفنون على تعيينها إشفاقا منه عليها، إلا أن مدير الأوبرا محمود النحاس تحمس لموهبتها وحصل على توقيعه على تعيينها، فصارت عضوا بدار الأوبرا من نهاية 1958، وانفتح أمامها عالم كبير جدا لم تكن تحلم به، وأن تشارك



وعت سكينة مبكراً أن المسرح فن استعاري إيهامي



صار لسكينة طريقة خاصة بها ميزتها كمبدعة وامرأة

في جزء من صياغته.

كان المجتمع المصري وقتذاك يعمل على تغيير واقعه، يزيل عن أرضه دنس الاحتلال الإنجليزي، ويؤمم قناته معيدا إياها إلى أهلها الذين حفروها، وينتصر في معركة بورسعيد الباسلة على عدوان ثلاثي غاشم، وتتحرر نساؤه من ربقة العبيد معلنة كل واحدة منهن "أنا حرة"، ويقتحم الجامعة شباب ساع بقوة للمعرفة، وينزل إلى الحياة بعد تسلحه بالعلم ليحرث أرضا، ويقيم مصانع، وينشئ أول أكاديمية فنية في العالم العربي، تضم منظومة كبرى من فنون المسرح والسينما والباليه والموسيقى، وكانت سكينة تصنع نفسها بدار الأوبرا وعيونها معلقة بالمسرح القومي، وجاء اللقاء مع أستاذها الإيطالي إيتوري روندللي المتنقل لتنفيذ الديكورات بين مسرحي الأوبرا والقومي، فانتقلت ذات يوم إلى المسرح القومي لمشاركته في تنفيذ الديكور، فجذبها عالم المسرح الدرامي، الذي لا يكون فيه الديكور مجرد خلفية مرسومة على قماش لتوضيح المكان الذي تجري فيه أحداث العمل، بل صار جزءا مشاركا ومعبرا عن الرؤية الكلية للعرض المسرحي، وتعرفت وقتذاك على المخرجين المصريين وتعرفوا على موهبتها الشديدة الحساسية، وفي مقدمتهم أستاذ الأجيال والأوطان المخرج الكبير زكي طليمات الذي جذبته حيويتها، وطلب منها أن تصمم وتنفذ له ديكور أوبريت «العشرة الطيبة» الذي كان يستعد لتقديمه بفضاء المسرح القومي العام 1959، ونظرا لعملاقية طليمات وقتذاك، وأستاذيته لغالبية العاملين بالمسرح المصري، حاولت بقدر المستطاع تنفيذ بعض أفكارها التي رأت أنها تخدم العرض دراميا وجماليا، واستفادت جدا من مخزون خبرتها التي اكتسبتها في مجال تكنيك التنفيذ منذ تعيينها بالأوبرا وتدريبها على يدي المصمم الإيطالى روندللي، فعملت على شغل مساحة الخلفية بلوحة كبيرة أرابيسك مفرغ ومثبت على قماش من التل، وكان المنظر متعدد المشاهد، حيث تدور بعض مشاهده داخل القصر، وأخرى تعبر عن القرية، فبنت بيوتا ريفية على شكل أكواخ من الخشب نمطية الشكل بما يتفق مع أسلوب الإخراج الواقعي، كما صممت ونفذت ما يشبه الهودج كانت تجلس بداخله مطربة العرض وممثلته الأولى شهرزاد، والتي كان يشاركها البطولة المطرب كارم محمود مع عمالقة المسرح القومي.

بين العبثية والملحمية

راحت سكينة محمد علي مع العام 1962 تنغمس، بصورة شبه كلية، في عالم المسرح الدرامي، متنقلة بين تيارات مختلفة، ورؤى متباينة للسينوجرافيا بمفهومها الحديث، فصممت ديكور وملابس مسرحية «إله رغم أنفه» للكاتب فتحي رضوان، مع المخرج محمد عبدالعزيز، الذي كان عائدا لتوه من بعثته لفرنسا، وعرضت على المسرح القومي في موسم 62/1963، وتعرضت لأول مرة مع هذا العرض لعملية صياغة منظر مسرحي لعرض درامي، لا يتطلب مساحات واسعة للراقصين والمغنين، حيث يكون الحدث الدرامي وشخصياته في الصدارة، ولذا نحتت تماثيل ضخمة في قمة واجهة المسرح من الأرض إلى السقف، ولأنه

لم تكن الخامات الحديثة متوافرة وقتذاك مثل الفوم أو الإسفنج الرغوي أو البوليستر، نفذت التماثيل من الخيش والشاش والغراء، كما صنعت تمثالا من الطين الخفيف ثم غلفته بطبقات من الخيش والشاش المشبع بالغراء وتركته حتى يجف جيدا، ثم فرغته وبدأت نحته وتلوينه، وكانت المناظر متعددة بعضها كان فيه أعمدة وبعضها الأخر كان عبارة عن قصر ضخم.

تميزت مع بداية اقتحامها عالم التصميم لديكور المسرح الدرامي، مما دفع المخرج محمد عبدالعزيز إلى الدخول معها في تجربة جديدة عليها تماما وعلى المسرح المصري بأكمله، وهي تصميم ديكور مسرحية عبثية، في أول مسرح مهتم بتقديم هذا التيار، هو «مسرح الجيب»، وكان عرض «الكراسي» للفرنسي يوجين يونسكو في ثاني عروض هذا المسرح بموسمه الأول 62/1963 (كان العرض الأول هو لعبة النهاية لصمويل بيكيت وإخراج مؤسس المسرح ومديره الأول سعد أردش)، وذلك بقاعة نادي السيارات بشارع قصر النيل بوسط العاصمة.

والقراءة المتعمقة لسينوجرافيا سكينة لمسرحية «الكراسي» تكشف عن قدرتها على صياغة منظر مرئي يعبر عن جوهر ما تقدمه المسرحية من وجهة نظرها، حيث الحياة أو نهايتها تدور في حجرة استقبال بمنزل أقرب في ملامحه إلى كهف جبلي بعيد عن المدينة، يتكون منظريا من ستارة خلفية على هيئة حدوة حصان تركوازية اللون ومسلط عليها إضاءة، وأمامها ستارة أخرى من الخيش المصبوغ بلون فيراني مثبتة من أسفل في هيئة نصف دائرة تأخذ في الاتساع كلما اتجهت إلى أعلى، تتخللها فتحات غير منتظمة. على اليمين وعلى اليسار «موتيفاتان» على هيئة نافذتين من الخشب تشبه ضلوع الإنسان، وتتردد هذه الضلوع على ملابس الشخصيتين بالمسرحية: الزوج والزوجة العجوزان كلاهما يبدوان كهيكل عظمي، أما الكراسي فصممتها على هيئة شواهد القبور المصرية، كما توحي في الوقت ذاته بهياكل عظمية لأشخاص معدمين، وكأنهم موتى في فراغ الأبدية. وكان عمل الزوجين طوال حوار المسرحية هو جلب الكراسي المتشابهة، أو شواهد القبور لملء الفضاء الفارغ في بيتهما، مما ينقل للجمهور هذا الإيحاء بهياكل عظمية تنقل الموتى إلى داخل بيتها، فتنسجم علامات الديكور والملابس مع علامات النص المسرحي، وفعل الشخصيات العاطلة عن العمل المثمر في المجتمع.

ومقابل تيار العبث الذي برهنت على استيعابها لفلسفته في صياغتها لسينوجرافيا عروضه، وجدت سكينة نفسها في تلك الفترة منجرفة نحو تيار معاكس تماما هو تيار المسرح الملحمي، وقاعدته مسرح برتولد بريخت، مشاركة في صياغة سينوجرافيا أبرز عملين في الستينيات وهما: «الإنسان الطيب من ستشوان» العام 1967 و«دائرة الطباشير القوقازية» 1968، والعرضان من إخراج سعد أردش، الأول لفرقة مسرح الحكيم والثاني لفرقة المسرح القومي.

قدم العرض الأول من خلال رؤية ترى في عموميته النظرية خصوصية محلية، فإذا كان الصراع العالمي بين النظريتين الاشتراكية والرأسمالية، فإن الصراع على أرض الواقع أوائل العام 1967 كان بين قوانين اشتراكية تحقق العدالة للشعب، وقوى إقطاعية وشبه رأسمالية تحاول القضاء على هذه العدالة المتحققة وإعادة عقارب الزمن إلى الوراء، وعلى المستوى العربي كان الصراع على آبار البترول الظاهرة وقتذاك، والتي تسعى الولايات المتحدة الأمريكية للسيطرة عليها مقابل إغراق المنطقة في صناعات استهلاكية تافهة لا قيمة لها ولا نفع، فعبرت سكينة عن هذا الصراع سينوجرافيا من خلال جدارية خلفية كلها أوراق دولارية وأرقام ذات أصفار كثيرة، واستخدمت الألوان الفوسفورية وكتبت بها هذه الأرقام، ففي بعض المشاهد كانت الإضاءة فوق البنفسجية (الالترافيلوت) تهيمن على المشهد فتتحول هذه الأرقام إلى ألوان مشعة براقة تجذب العين وتصبح الدولارات وكأنها معلقة وسابحة في فضاء المسرح، ورسمت على الفوندو آبار ومصانع البترول، فعندما تسلط الإضاءة من خلف البانوراما الخلفية تظهر الآبار ومداخن المصانع وتبدو ظلالها كغابة من الأشباح، هذا بالإضافة إلى ظهور بعض قطع من الديكور المتحرك على عجل وأيضا بعض الموتيفات الموحية، وسحب وإخفاء قطع أخرى فتتغير الصورة بسرعة وسهولة، فتدخل قطعة عبارة عن دكان جداره من الحصير مكتوب عليه بعض الحروف باللغة الصينية، تشد إلى أعلى بواسطة حبال فيظهر الدكان من الداخل، وفوق الدكان وعلى مستوى أعلى يوجد المصنع، والعمل مستمر فالعمال ينزلون السلال المربوطة بالحبال فتهبط إلى أسفل لتمتلأ ثم تصعد مرة أخرى إلى أعلى ليفرغ ما بها من حمولة، ثم في جانب أمامي من المسرح جزء من سجن استخدمت فيه خامة الحبال مشكلة على هيئة مربعات ومثلثات واسعة بحيث لا تخفي المنظر، والعمال أصبحوا خلف هذا السور كالسجناء خلف القضبان، كما استخدمت القناع المكتمل ذا الفتحات للعينين والفم دلالة على الشخصية الشريرة، ونصف القناع للدلالة على الشخصية نصف الشريرة، والشخصيات المغلوبة على أمرها تظهرها من دون أقنعة، في محاولة منها لفهم تعليمات بريخت الإخراجية، خاصة فيما يتعلق بديكورات المسرحية وملابس وإكسسورات شخصياتها، وذلك في محاولة لتحطيم سيكولوجية الإيهام، فكل شيء على المسرح ظاهر، فلا توجد ستارة، وأجهزة الإضاءة أعلى المسرح واضحة للجمهور، والممثلون يغيرون ملابسهم أمام الجمهور، وأحيانا الممثل يقوم بأداء أكثر من شخصية، ويحدث التغيير عن طريق الملابس، وذلك بهدف عرض القضية الفكرية على عقل الجمهور كقاض يحكم بموضوعية على طرفي المعادلة المقدمة.

أثار عرض «الإنسان الطيب» جدلا قويا حول فاعلية هذا المسرح وقيمته الجمالية والتحريضية في المجتمع المصري، وحول قرب أو بعد المخرج المصري وفريق عمله عن الأسس الجمالية للمسرح البريختي، مما دفع بضرورة استدعاء مخرج يعرف جيدا هذه العملية، لعمله مع بريخت في مسرحه، فكان الألماني كورت فيت المخرج بفرقة برلين المسرحية (برلينر انسامبل)، الفرقة التي أسسها بريخت نفسه، وأتى إلى القاهرة لكي يقدم للجمهور المصري نموذجا متكاملا لمنهج بريخت المسرحي، من خلال نص متميز له، ووقع الاختيار على نص مسرحية «دائرة الطباشير القوقازية»، واختيار سعد أردش ليقوم بمهمة المخرج المشارك للمخرج الألماني والمنفذ للعرض، وكلّف صلاح عبد الكريم في البداية بمهمة تصميم سينوجرافيا العرض، ولكن وقع الاختيار في النهاية على سكينة لتصميم سينوجرافيا هذا العرض، وتبدأ بالتنفيذ على المسرح القومي، منغمسة في عالم بريخت وثورته، وتابعت رؤيته لعناصر العرض المختلفة، حيث رأت أنه يستخدم الإضاءة بصورة عمودية قوية على الممثلين فيبدون كالتماثيل المنحوتة المتحركة ليقلل حجم التعاطف الوجداني معهم، ويجري تغيير الملابس والديكور أمام الجمهور مباشرة، لكي تلغى مسألة الاندماج في واقعية ما يحدث على المسرح، ولهذا اعتمدت في الألوان على تباين ألوان الخامات المختلفة وليس باستخدام البويات وخامات الرسم، فاستخدمت خامات متنوعة مثل النحاس الأبيض المطروق لواجهة القصر والنحاس الأحمر المطروق للكنيسة، وعملت وصلة تربط الكنيسة بالقصر بواسطة شريحة رفيعة من السجاد الأحمر على شكل قوس، وألغيت الستارة العلوية فأصبحت مصادر الإضاءة مكشوفة للجمهور، هذا بالإضافة إلى إلغاء الستارة الأمامية، فكل اللعبة المسرحية



انغمست سكينة بدءا من عام 1962 في عالم المسرح الدرامي

مكشوفة، والمسرح يقدم ذاته كمسرح أمام الجمهور ليحكم بعقله على القضايا التي يقدمها له، ويعيد النظر مع المسرحية في الحكاية القديمة حول سيدتين تتنازعان الحق في امتلاك طفل، إحداهما هي المرأة التي أنجبته لكنها هربت أثناء الحرب بمجوهراتها ناسية الطفل تائها في القصر المحتل، والثانية هي المرأة التي حمته وربته وتعبت من أجله، ويعرض الأمر على قاض عابر هو صعلوك من عامة الشعب، فصممت سكينة ملابسه متناقضة مع بعضها تماما، فجعلته يرتدي ملابس ممزقة أسفل روب أنيق، وبالغت في التناقض بين فخامة الروب الخارجي والملابس المهلهلة أسفله، ولخصت المحكمة الهزلية في كرسي ذي ظهر عال ومتحرك على عجلات، ومثبت على جانبيه ما يشبه الجراب يضع فيه أوراق القضايا، والمحكمة متنقلة مع هذا الكرسي بفضاء المسرح، وعلى رغم طرافة كلمات القاضي فإنه يفاجئ الجميع بقراره المثير: أن الطفل لمن ربته وسهرت الليالي على صحته، وليس لأمه التي ولدته ثم أهملته، ليؤكد بالتالي المقولة الأساسية للمسرحية: الأرض لمن يفلحها، والمصانع لمن يعمل بها، والمدارس للجميع.

كراهية الصالون المغلق

مع عمق تجربتها في صياغة سينوجرافيا العروض المسرحية والغنائية، صار لسكينة طريقة خاصة بها، ميزتها كمبدعة وكأنثى بصورة خاصة، حيث نحت دوما لتمصير تصميمات سينوجرافية عروضها، مهما كانت درجة عالميتها أو إنسانيتها، وفضلت دوما استخدام الخامات الطبيعية بأنواعها المختلفة، ويبدو أن عملها في الأعمال الأوبرالية في بداية حياتها كرهها بسينوجرافيا الصالونات المغلقة التي كانت معتادة عليها في المسرح الواقعي وقتذاك، فحرصت على العمل مع نصوص غير تقليدية، كما يبدو من زاوية أخرى أن تمرد الأنثى بداخل المبدعة، والتقاء هذا التمرد بواقع مجتمعي يحفز على تحطيم الأبواب المغلقة. والسعي للتغيير دفعها لرفض المنظر الثابت، الذي يصيب المتفرج بالملل، وعشقت المناظر المتعددة، ولجأت في تصميمها للملابس إلى تعددية الزي، بحيث يمكن للممثل أن يضيف أو يحذف جزءا من زيه، أو يضع شالا أو إكسسوارا واضحا، بحيث يكسر حالة الثبات التي قد يوحي بها الزي الواحد غير المتغير. وكانت حريصة في العروض التي بدأت تقوم بتصميم ديكوراتها وملابسها على أن تراعي انسجام الألوان بين الديكور والملابس، وألا تطغى ألوان الأول على الثانية، كما كانت تفضل في الأعمال الدرامية الرزينة أن تستخدم لونين فقط للديكور وهما الأبيض والأسود، بينما تمنح ملابس الشخصيات الأساسية الألوان الزاهية، وتعطي المجاميع أو الكومبارس ألوانا هادئة أو باهتة، لتبرز التباين بينها، وحتى لا يؤثر وجودها ككتلة أكبر في الشخصيات الفردية، كما كانت تمنح لكل شخصية من الشخصيات الرئيسية لونا يميزها ويتفق مع طبيعة ملامحها، سواء كانت شريرة أو طيبة، حالمة أو متوترة، ويرتبط لون الزي بالشخصية حتى لو غيرت الزي في مشهد آخر فيكون من مجموعة الألوان التي ينتمي إليها لون هذا الزي.

الدراما التاريخية

وعت سكينة أن المسرح فن استعاري إيهامي، ولهذا حينما تعرضت لصياغة أجواء مسرحيات تاريخية، وبخاصة مسرحيات مثل «إيزيس» لتوفيق الحكيم مع كرم مطاوع، و«رقصة سالومي الأخيرة» لمحمد سلماوي وإخراج هناء عبدالفتاح، و«رابعة» ليسري الجندي وإخراج شاكر عبداللطيف، وجدت نفسها أمام معضلة الأجواء والأزياء التاريخية، فلجأت إلى كتب التاريخ، لتستوحي خطوط الملابس وسمات العصر، لكنها في الوقت نفسه قرأت المسرحيات، وعملت على فهم شخصياتها كشخصيات درامية بجانب كونها تاريخية، فلم تلتزم كثيرا بما جاء في متون كتب التاريخ، بل سعت إلى تطويع الزي التاريخي لخصوصية الدراما وطبيعة العصر الذي تقدم فيه المسرحية، وشخصية الممثل وحجمه وحركته، ووفقا لطبيعة الدور الذي يؤديه سواء كان كوميديا أو تراجيديا. ففي عرض «إيزيس» حيث تدور الأحداث في زمن الحضارة المصرية







مسرحيات صممت لها السينوجرافيا سكينة محمد علي

القديمة، راعت أن تكون الصورة السينوغرافية ملائمة لذاك العصر، ومرتبطة بما هو باق منها في أذهان الجمهور اليوم، فاتخذت من زهرة اللوتس عنصرا أساسيا في تشكيل الفضاء وأيضا في الأزياء، فحرصت في المشهد الأول على أن تكون زهرة اللوتس كبيرة جدا من قماش التل ومن الداخل سلالم، ورسمت البانوراما الخلفية على التل بأزهار اللوتس، واستخدمت خامات متعددة جدا من البوص والحبال والشباك والجلد والأقمشة المتنوعة، وحرصت على أن تكون قطع الديكور سهلة في تغييرها وتحريكها، لأن المشاهد كثيرة جدا، واستخدمت للأزياء فن الخيامية في تنفيذ الزخارف، وهو عبارة عن زخرفة بالأقمشة الملونة، ولأن إيزيس قامت برحلة طويلة عبر النيل للبحث عن جثة أوزوريس، فكان لا بد أن تراعي ذلك في ملابسها وتنقلها من مكان إلى آخر، كما عملت كعادتها على تمييز كل شخصية بلون معين في الملابس وفي شكل الباروكة التي ترتديها تبعا لطبيعة شخصيتها.

أما مسرحية «رقصة سالومي الأخيرة»، فبطلتها شخصية تاريخية معروفة تنتمي إلى العصر الروماني، وهو عرض ضخم ومتعدد المشاهد، استخدمت خامة الحبال كخامة أساسية لكل العرض، تشكل فيها بأشكال مختلفة وعديدة، وصاغت الفضاء المسرحي على هيئة مدرجات على شكل نصف دائرة، مما يحيل الجمهور إلى شكل المسرح الروماني المعروف، والمحاط بمجموعة من الأعمدة ذات التيجان الكورنثية والتماثيل المنحوتة، يحتل هذا التكوين ثلث عمق المسرح تقريبا، وتركت ثلثي الفضاء مساحة فارغة لإتاحة الفرصة للتشكيلات باللوحات التعبيرية الراقصة والمجاميع.

جذبها في عرض «رابعة» جوها الصوفي، وقدرة المسرحية على مواجهة الحكم البربري الظالم بالتعلق بالإيمان الصحيح، فالمجتمع الذي كانت تعيش فيه رابعة العدوية كان منقسما إلى قسمين، قسم يملك كل شيء، والقسم الآخر معدم تماما، وعبرت عن هذا التقسيم الطبقي بأن قلبت المسرح بحيث يبدأ من مستوى صفر ويتدرج إلى أن يصل إلى ارتفاع متر، وبالتالي استغلت المساحة الأمامية لفتحة المسرح من اتجاه الصالة وجعلتها مخصصة لطبقة الشعب المعدمة، قريبا جدا من أقدام المشاهدين، فبدوا كأنهم دود خارج من الأرض، والقصر عبارة عن دائرة كبيرة فوق خشبة المسرح بها بوابات والعرش فوق هذا المستوى المرتفع، وخصصت للجواري أرجوحة على يسار المشاهد تتنقل منها إلى القصر على المستوى المرتفع وتعود إليها مرة أخرى، وراعت في تصميم الملابس أن تكون معبرة عن الطبقة الاجتماعية، فملابس الطبقة المعدمة من خامات فقيرة مثل الخيش والدمور ذات ملمس خشن لكي تعبر عن حالتهم المعيشية الخشنة، ومتناقضة مع ملابس الطبقة الحاكمة، وصممت ثلاثة أزياء لشخصية «رابعة»، منتقلة بها من حالة المجون إلى حالة التصوف التي انتهت إليها.

تشمل الحرف التقليدية واليدوية وفن الجرافيتي

توثيق تراث الحرف اليدوية والحياة الطبيعية ضرورة إنسانية



مهمة الحفاظ على التراث قضية إنسانية تهم كل البشر، ولا تهم شعبا أو حكومة أو فردا بعينه، فالتراث ملك للإنسانية جمعاء، ومن يقلب ناظريه ويبحر في عجائب التراث والفولكلور العالمية يجد ما يدفعه لينطوي تحت لواء حماية هذا التراث، كل حسب إمكاناته، فهناك من يلتحم مباشرة بالعمل اليدوي لإعادة الإعمار وصيانته، وآخر يسجل هذا الإنجاز ليظل عالقا في أذهان البشر فلا تمحى ذاكرته؟ لذا يجب حماية هذا العطاء البشري المخلص، سواء في الإبداع الأول بتصميم طرز هذا التراث أو في الإبداع الثاني بصيانته والعمل على إحيائه. لذا سعت منظمة اليونيسكو إلى إبرام اتفاقية عالمية للحفاظ على ثقافات الماضي حتى شملت حماية فنون ثوار الشوارع التي تتطالب بالتغيير والإصلاح.

د. نبيل سليم

طبيب وناقد - مصر

تراث البحر الأبيض المتوسط كبحر للسلام، أقيم له أكثر من احتفالية، تعنى بـ«التراث الطبيعي - الثقافي - الروحي - الحرفي»، وذلك من أجل دعم سياسات الثقافة في حدود المتوسط، لتحقيق نظام قانوني يعنى بالنظر في مفهوم التراث وارتباطه بالقيم الروحية للشعوب الأصلية. ولأن منظمة اليونيسكو أدرجت التراث على قائمة احتفالياتها العالمية، قامت بتشجيع كل الهيئات العالمية والمحلية المعنية بالحفاظ على التراث مثل برنامج «ديجراسي» الأمريكي، وكانت معظم احتفاليات المتوسط معنية بالحرف التقليدية، كإنتاج ثقافي نابع من حضارات المتوسط، كما اهتمت الاحتفاليات بالإبداعات الفولكلورية وغيرها.

لذا اختارت اللجنة الدولية للفنون في منظمة الثقافة والعلوم والتربية (اليونيسكو)، وهي منظمة عالمية مقرها باريس برنامج ديجراسي «الكتابة الإبداعية» ليكون موضوعا لجائزة هذا العام، وتحديدا حول الإبداعات الكتابية لحماية التراث، وقد تأسس هذا البرنامج في سانتا كروز شمال كاليفورنيا على بعد 45 ميلا جنوبي سان فرانسيسكو، وأسسه الدكتور كارل ديجراسي في ذكرى ابنته باميلا، وهي نحاتة وشاعرة، وذلك كمقر لإقامة المبدعين، ومنذ ذلك التاريخ قدم البرنامج ما يسمى «هدية الوقت» (The Gift of Time) لـ 800 مبدع. ومن يحصلون على فرصة الاشتراك في هذا البرنامج هم المبدعون ذوو السمعة الرفيعة والمكانة المحلية والدولية، ويهدف إلى دعمهم من خلال توفير كل التسهيلات، وفرص التحاور وتبادل الأفكار، وتطور المفاهيم. ويقع مقر البرنامج على المحيط الهادئ، وهو عضو مؤسس في جمعيات اتحاد الفنانين، وعبارة عن مزرعة ضخمة وغابة بها طرقات مجهزة، وفوق هذه الأرض على مدى خمسة آلاف عام عاشت قبائل أوهلون من الهنود الحمر في قرى صغيرة يمارسون حياتهم اليومية، واليوم قام البرنامج بالحفاظ على الأرض بصورتها الطبيعية وتوفيرها كاملة للمبدعين كي يقيموا فيها.

إلا أن المأزق الذي تواجهه بلاد العالم كلها بدرجات متفاوتة هو الحاجة إلى حماية الماضي، لذلك عملت منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونيسكو) على تشجيع إحياء وحماية التراث الثقافي والطبيعي في أنحاء العالم باعتباره قيمة بارزة للجنس البشري، ثم اتسع مفهوم «التراث» ليصبح دليل الماضي ميراثا للمجتمع الحاضر يتناقله الأبناء عن الآباء، وقد كانت فرنسا أول من استثمر التراث سيكولوجيا وماليا في الاقتصاد والسياحة، بعد ثورتها حينما أطلقت عليه «متاحف المجتمع»، حيث استهدفت الحفاظ على الحرف اليدوية التي تمثل الهوية التراثية (الفولكلور) لحكمة المجتمع، حيث إن كلمة فولكلور مكونة من مقطعين الأول «فولك» بمعنى «مجتمع» والثاني «لور» بمعنى «حكمة». كان هدف فرنسا إبراز التراث كمرحلة مهمة في تاريخها (التراث الديني وكنوز الكنيسة والقصور الفاخرة وتراث الملوك.. إلخ) وهذا كله صودر بعد الثورة الفرنسية، وأصبح التراث وفنون

الفولكلور هما الفكرة البديلة للاتصال بكل طبقات المجتمع كهدف قومي ومنه ظهرت مبادئ المدنية.

في أعقاب هذه الأحداث، استثمرت منظمة اليونيسكو مضمون الحفاظ وحماية التراث أو الفولكلور بكل أشكاله ومعانيه وذلك في مؤتمر عقد في الولايات المتحدة العام 1965 بواشنطن، دعا إلى عدة توصيات أهمها إنشاء «صندوق التراث العالمي» من أجل حماية «مناطق العالم الطبيعية»، وفي العام 1972 باستوكهولم (السويد) اتفقت كل الأطراف على نص «الاتفاقية الخاصة بحماية التراث الثقافي والطبيعي العالمي» وأقرها المؤتمر العام لليونيسكو بحيث تصبح أي مواقع ذات قيمة تاريخية، وجمالية، وأثرية، وعلمية، وإثنولوجية، وإنثروبولوجية تراثا عالميا، وأما التراث الطبيعي فيمثل المناظر الطبيعية، والنباتية، والجيولوجية أو المحميات الطبيعية التي هي مواطن لأنواع مهددة من الحيوانات والنباتات، أو مناطق ذات قيمة علمية أو جمالية، وقد أصبحت مهمة اليونيسكو تشجيع الدول على حماية تلك المواقع وتوفير المساعدة للأخطار التي تهددها، وكانت أكثر مواقع التراث الطبيعية التي نالت اهتمام الاتفاقية هي «كهوف الرخام الرائعة في تشيلي» أجمل كهوف العالم، وتقع على ضفاف إحدى أجمل بحيرات العالم بحيرة «جنرال كاريرا» على الحدود الأرجنتينية - التشيلية في منطقة باتاجونيا بجنوب غربي قارة أمريكا الجنوبية، وهي أعمق بحيرة في أمريكا الجنوبية والأكبر في تشيلي، وتسمى هذه البحيرة أيضا بحيرة بيونس آيرس من الجانب الأرجنتيني.

فإذا قدر لك الذهاب إلى أمريكا الجنوبية وتحديدا إلى الحدود الأرجنتينية التشيلية ستجد نفسك أمام لوحة طبيعية من أجمل ما يكون، إنها بحيرة جنرال كاريرا بمياهها الفيروزية البديعة التي تتألق كالزمرد، لكن دهشتك لن تتوقف هنا لأنك إن اقتربت أكثر فأكثر فستجد أحد أروع عجائب الطبيعة، فعلى ضفاف البحيرة كهوف رخامية ذات أشكال بديعة نحتتها المياه عبر ملايين السنين، لتعكس عليها بريقها الفيروزي في تناسق مدهش.

تكونت هذه التشكيلات المدهشة نتيجة نحت المياه الجارية وترسيباتها الكيميائية عبر ملايين السنين، المثير أن عملية النحت تلك أدت إلى تكوين كهوف أسفل الصخور يمكن أن تمر منها القوارب الصغيرة عند انخفاض منسوب المياه. وبمجرد دخولك أسفل هذه الصخور ستجد معرضا مدهشا لروائع فنية لن تملك أمامها إلا التسبيح بعظمة من أبدع صنع كل شيء. والغريب أن الجو يكون باردا داخل هذه الكهوف حتى لو كانت الأجواء مشمسة على البحيرة.

من الغريب كذلك هو أن هذه المياه لا تأخذ حالة واحدة بل تنتقل من اللون الفيروزي الشفاف إلى اللون الأزرق الغامق حسب الحالة الجوية، لذا يقول المشرفون على هذا المكان أن كل زيارة لك ستختلف عما قبلها. لذا، كانت تشيلي من أولى الدول التي وقعت على اتفاقية حماية التراث، وبتوقيع البلاد على اتفاقية التراث العالمي، فإنها تقر بأن المواقع الموجودة على إقليمها الوطني والتي دونت في قائمة التراث العالمي – ومن دون الإضرار بسيادتها الوطنية أو ملكيتها - تشكل تراثا عالميا وعلى المجتمع الدولي بأكمله أن يتعاون لحمايته. والسمة الأكثر أهمية في الاتفاقية هي أن مفاهيم المحافظة على طبيعة الموقع والتعريف به وتعيين واجبات الحفاظ عليه وكيفية صيانته مدونة في وثيقة واحدة.

كهوف الرخام الرائعة في تشيلي أجمل كهوف العالم، وتقع على ضفاف إحدى أجمل بحيرات العالم بحيرة «جنرال كاريرا»

سر تقدم فنون الحرف اليدوية

عن كيفية عمل هذه الاتفاقية، فإن اليونيسكو لا تجري أي توصيات للقيد، إلا أنه يجب أن يتضمن الطلب خريطة توضح بالتفصيل كيف يدار الموقع، وكيف تجري حمايته، وتفحص لجنة التراث العالمي كل الترشيحات على أساس تقديرات تقنية عن طريق مجالس متخصصة، وذلك طبقا لمعايير الاختيار بدلائل علمية، بمعنى أن الموقع إما أنه يمثل تحفة من روائع العبقرية الإنسانية المبدعة، أو يمثل قيمة إنسانية في حقبة زمنية، أو مثالا بارزا لمستوطن بشري تقليدي أو مرتبط بتقاليد حية ومعتقدات وله أصالة. أما عن الخصائص الطبيعية فلابد أن تكون للموقع سمة جغرافية طبيعية مهمة أو يشكل ظاهرة بيئية أو بيولوجية، أو فيه نباتات أو حيوانات فريدة أو مواطن تنوع بيولوجي مهدد، أو حرف يدوية تراثية أوشكت على الانقراض، أو موسيقى ومواويل شعبية، حتى الرقص الشعبي أضحى من فنون التراث معبرا عن ثقافة وتاريخ الشعوب.

ويكون الدعم بتلقي صندوق التراث العالمي الذي أنشئ العام 1972 بمقتضى الاتفاقية مساهمات جبرية من الدول الأطراف بمقدار 1% من دينها قبل اليونيسكو، وثمة موارد أخرى تهبها بعض البلاد وأرباح من بيع منتجات التراث العالمي، وتطبق لجنة التراث العالمي شروطا شديدة وتصنف الطلبات إلى فئات من ضمنها المساعدة الإعدادية، والتعاون التقني، والمساعدة العاجلة والتدريب، فهل لدولنا العربية وخاصة مصر أن تحيي تراث الصناعات التقليدية في أعقاب ثورة 25 يناير؟ لقد لعبت الحرف التقليدية دورا مهما في تاريخ



المجتمع المصري، بما تمثله للحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، تشيد كل من الوثائق والمخطوطات التاريخية، كما يشيد الكتاب المستشرقون بفنون الحرف اليدوية ونظام طوائف الحرفيين. إن مجتمع الحرفيين في مصر كان له تأثير مهم وكان محورا أساسيا منذ عصر القدماء المصريين ثم العصر الروماني، كما لعبت طوائف الحرفيين أدوارا ثورية في المجتمع الإسلامي في عهد الأيوبيين، مكونين نقابات حرفية حتى عهد المماليك وبداية العصر العثماني، فكان شأنها في ذلك شأن الدراويش، ولها «طريقة» تعبر عن مدى ارتباطها بالصوفية، ما بين صناع وتجار، كما ساعدت الطوائف الحرفية في الإشراف على السكان، فكانت رابطة إدارية حتى نهاية القرن التاسع عشر، وقد استطاعت طوائف الحرفيين في مصر بناء قاعدة جغرافية في أنحاء مصر، كطائفة النسيج والنحاس والصابون وتجار البهارات والبن والغلال وغيرهم، وكانوا يتجمعون في الأسواق، وكان رئيسهم عادة هو أغنى التجار يعرف بـ «الشاهبندر»، وبمرور الوقت كونت الطوائف الحرفية والتجار والعلماء طبقة وسطى بالمعنى الحقيقي، وتصاهروا مع البكوات والأرستقراطيين وأهالي المشايخ، كما كانت طوائف الحرفيين تصنف بحسب عقيدة أفرادها، أو بحسب تصنيفها العرقي، فهم مسلمون ومسيحيون ويهود، فبعض الحرف يتخصص فيها المسلمون فقط، أو أبناء منطقة واحدة، أيضا كانت هناك طائفة خاصة بالخطاطين.

لقد حافظت الطوائف الحرفية على مستوى الحرفة، وخدمت المجتمع بالاكتفاء الذاتي مما جعلها تشعر بقيمة وضعها ومكانتها الاجتماعية، خاصة في الاحتفالات العامة والمواكب، ومن أبرزها موكب المحمل ورؤية هلال رمضان ووفاء النيل، ومن أشهر الاحتفالات «احتفال محمد علي بعقد قران ابنه» من الجمعة إلى الجمعة ليلا ونهارا، حيث صنع الحرفيون عربات من حرفهم المتنوعة بجانب صانعي الحلوى والفطائر. ويقال إن عدد العربات كان تسعين عربة علاوة على الطبالين بملابسهم المميزة الفاخرة، تلك الفعاليات الاحتفالية كانت مظهرا من مظاهر التسويق لأحدث منتجات الحرفيين، وليس مظهرا للترفية فقط لخلق نوع من المنافسة لازدهار المهارة الحرفية.

أما الصناعات التقليدية فكانت مقسمة بشكل منظم، فمنها ماهو خاص بالغذاء ومنها ماهو خاص بالكساء، ومع تلك الصناعات عرفت مصر نظما اقتصادية عالية وأهمها نظام التمويل، فعلى سبيل المثال لا الحصر كان القطن يوزع على الغزالات في القرى والمدن بعد أن يشتريه التجار، وكان ذلك النظام منتشرا في كل ريف مصر، ثم يقوم المنجدون في منطقة «سكة القطن» بإعداده قبل غزله، ويتم ذلك بواسطة «قوس» يقوم الحرفي بضرب وتره بمدق لتنفصل مادة القطن تماما عن طريق تردد الضربات للوتر، ويسمى حلج القطن «الندف» وهذه الحرفة من الحرف القديمة جدا.

وأما الخياطون فكانوا كثرا في كل المدن، ومتخصصين في أزياء كل بلد أو قرية سواء في ملابس الرجال أو النساء وخاصة المطرز منها، كما مارس تلك الحرفة بعض العرب مثل الشوام والمغاربة، أما حرفة النسيج في حد ذاتها فكان لها تخصص، في الحرير أو الكتان أو القطن، ولكل طائفة تخصصها ومكانها كما كانت المرأة، خاصة البدوية، تقوم بعمل النسيج الخاص بقبيلتها وطريقة تطريزه.

ولا عجب في أسباب براعة فنون الحرف اليدوية قديما، فالتخصص واللامركزية وتنظيم قوانين الحرفة عن طريق الطوائف وشيوخ الحرفيين، وكيفية نقل الحرفة وأسرارها إلى صبي الحرفة وهو الذي يتتلمذ على يد المعلم، وكيف يحترم معلمه ويطيعه، وكيف يتفانى المعلم في تلقينه أصول الحرفة، هذه الأمور ساعدت في استمرار الحرف اليدوية التقليدية في كل العالم ومازالت، علاوة على أنها موثقة في المتاحف الوطنية وتعد مزارا مهما للتعريف بهوية المجتمع، كما تعتبر مرجعا تاريخيا مهما للباحثين أو مخرجي الأفلام الوثائقية، لذلك من الصعب أن تستعيد مصر تراث الحرف اليدوية نظرا للتحولات التاريخية والاقتصادية والسياسية التي مرت بها بعد ثورة 23 يوليو، فتحولت من بلد حرفي إلى صناعي، وتحولت طبقة أو طوائف الحرفيين إلى عمال، ثم تخصصت المصانع واستغني عن العمال في السنين الماضية، والآن تناشد رؤى الاقتصاد العالمي العودة إلى المشروعات الصغيرة والمتوسطة، كما تحث المواثيق العالمية على حماية التراث التقليدي في ظل منظومة العولمة من أجل الحفاظ على الهوية.

إلا أنه وللأسف الشديد لم نتمكن في مصر من توثيق تراثنا الحرفي، وكل ما لدينا مجرد معلومات في موسوعة الحملة الفرنسية «وصف مصر» أو كتب المستشرقين. مقارنة بدول المغرب العربي أو الهند، وغيرها، التي حافظت على تراثها الحرفي باستمرارية تناقل الحرفة من الآباء إلى الأبناء، وعلينا الآن في مصر في أعقاب الثورة أن نحاول توثيق «تراث الحرف اليدوية» في المتحف الوطني المزمع الانتهاء منه للأجيال القادمة.

اليونيسكو تحمي رسوم ثوار الشوارع

إذا كانت الرسوم - والأعمال الفنية عامة - تظل مصونة في المتاحف إلى ما لا نهاية، فإن الرسوم في الشوارع لا تدوم أكثر من سبع سنوات، ثم بعد ذلك إما أن يعيد الفنان الأصلي رسمها، وإما أن يستعان بفنان آخر. من هنا رأت اليونيسكو أن تشمل الاتفاقية العالمية لحماية التراث أن تحافظ على رسوم جداريات الشوارع، على رغم عمرها القصير، ويقول الرسام إرنست بينيون: «هذا لا يعني أن الجداريات فن ثانوي، فالفنانون العظام أمثال بابلو بيكاسو، سخروا مواهبهم لإنتاج ملصقات قصيرة الأجل، ويهم الفنان أن تكون أعماله معروضة بشكل دائم ليشاهدها جمهور كبير، لا أن تكون مشاهدتها في المتاحف وقفا على قلة»، غير أن هذا الحشد الضخم من المشاهدين يفرض الالتزام بأصول فنية، فلا أحد مجبر على زيارة المتاحف، أما الجدران فمشاع للنظر، لذا ينبغي ألا تسبب الجداريات صدمة للمشاهدين، وتحذر سلطات باريس من أنها ستمحو أي لوحة تثير حفيظة المارة، لكننا - تقول المهندسة بويسان - «لم نضطر إلى هذا الإجراء أبدا، بل نتلقى ردودا إيجابية من مالكي الأبنية الذين نقدم إليهم المخطط ومن المسؤولين المحليين الذين هم على اتصال بالمارة، ويبدو أن الجميع يقدرون أي شيء ينسيهم ضغط الحياة في المدينة، فإن للجداريات مستقبلا زاهيا».

هناك نوع آخر من الفنون نال الحماية في باريس يفرض نفسه فوق مساحات الجدران، عند حواف الجسور والسدود، وعلى الشاحنات العامة وعربات القطار، وصولا إلى جدران أنفاق المترو المظلمة، مساحات واسعة تحولت إلى ملعب فسيح لرسامي الجرافيت في العاصمة الفرنسية، التي أصبحت تضم اليوم مجموعات عديدة ومتنوعة من «رسامي الشوارع»، فالفن الجرافيتي الذي يعني الكتابة والرسم على الجدران، كان ظاهرة دولية يكافحها القانون أحيانا، ويرمقها محبو الفن بنظرات الإعجاب والتقدير، وبين هذا الرأي وعكسه، بقيت رسوم



مقر ديجراسي على البحيرة

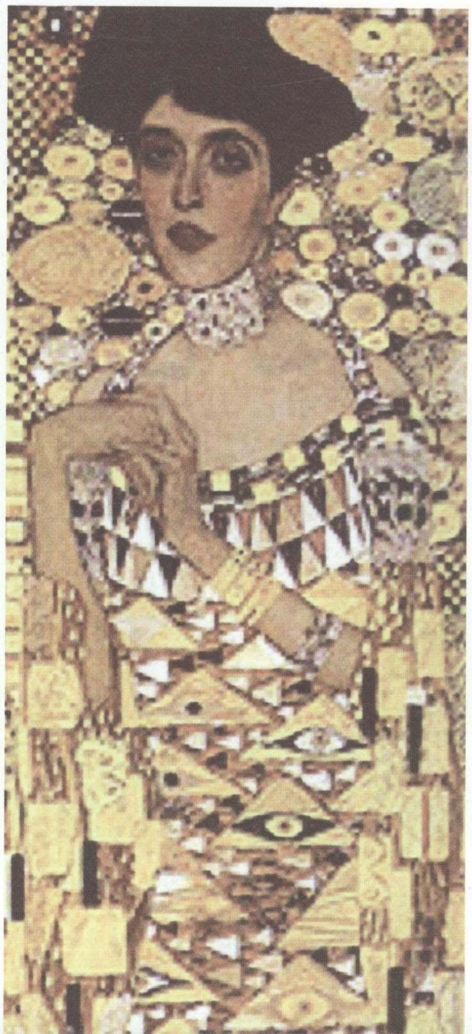
فن الجرافيت هو جمع لمفرد الكلمة الإيطالية «جرافيتو» وتعني «الكلمات أو الرسوم المطبوعة على الجدران»

الفن الجرافيتي أو فن الجرافيت، هي السمة الكبرى الأكثر تميزا لهذه المدينة أو تلك، وجانبا تزيينيا لا يمكن تجاهله، لذا تدخلت اليونيسكو لحمايته. ويعتبر فن الجرافيت حركة فنية تمتاز بالرسوم التي تغطي جدران الشوارع والأماكن العامة، أي أنه فن تعود جذوره إلى الشارع كأحد أنواع الفولكلور الشعبي، إلا أنه اليوم كبر وازداد انتشارا وتعددية، بتعدد أفكار ومعتقدات ممارسيه، على اختلاف انتماءاتهم وثقافاتهم.

إن فن الجرافيت هو جمع لمفرد الكلمة الإيطالية «جرافيتو» وتعني «الكلمات أو الرسوم المطبوعة على الجدران»، كما أن فن الجرافيت بكل أشكاله، يتكون اسمه من شطرين أيضا هما «جراف» و«يت» فعلى عكس «يت» تأتي «جراف» بأشكال ورسوم متقنة الصنع، تقترب من النتاج الفني، بينما «يت» عبارة عن توقيعات مشفرة تشكل رسما ملونا ذا ألوان زينية، يغطي جدارا أو سيارة قديمة أو إحدى عربات المترو أو غير ذلك، ليس هذا فحسب، بل إن صاحب «يت» لا يكتفي بنشر علامته في أمكنة محددة بواسطة رذاذ الطلاء، أو الأقلام العريضة، بل يقوم بالكثير من الأبحاث، حول الخطوط والأشكال المختلفة، التي يمكن أن يقدم من خلالها «يت» وهو اسم يختاره لنفسه، وقد يكون فردا أو جماعة، وتعد باريس «قبلة» فناني الجرافيت. وبما أن حوالي 10% فقط من سكان باريس، هم من الباريسيين أساسا، فذلك معناه أن المدينة تمتاز بكثافة بشرية، مما ينعكس من خلال كثافة الجرافيت المنتشر في أرجائها سواء في الأراضي المكشوفة، أو على عربات المترو وعلى الشاحنات، وعلى مساحات غير متناهية من الجدران، فهل يعني ذلك أن العاصمة الفرنسية، بعدما كانت عاصمة السياحة العالمية، سوف تتحول إلى معقل لفناني الجرافيت؟ قد يكون ذلك صحيحا، ففن الجرافيت يبدو وكأنه ينادي المارة ويتحدث إليهم، بينما الشوارع تهمس بأسماء المارة الذين يطبعونها ببصماتهم فترة ما، فما الذي يعنيه كل ذلك؟ هل هو التمرد؟ أم التخريب؟

لقد نشأ هذا الفن في حقبة الستينيات من القرن الماضي، وأخذ شكله الحالي حين بدأ شابان يدعيان «خوليو 204» و«تاكي 183» ينشران علامتهما الفارقة فوق جدران مدينة نيويورك، بحيث عرف هذا الفن باسم الجرافيت على الطريقة النيويوركية، وما لبثت الأشكال المختلفة من الجرافيت أن تعددت وانتشرت، لا سيما بعد اللقاء، الذي أجرته صحيفة نيويورك تايمز مع تاكي 183 في العام 1971، فانهالت عليه الرسائل، وتضاعف عدد «أتباعه» ممن غطوا جدران المدينة بكتاباتهم.

لعل فن الجرافيت الذي ينتشر حاليا في أنحاء العالم، لم يكن ليبقى في حيز الفن لولا عاملان: الكتابات على الأملاك العامة، مثل القطارات والحافلات وغيرها، مما يجعلها مساءلة قانونية بسبب التخريب، ثم الكتابات ذات الطابع الإباحي أو السياسي، التي تنتشر في بعض الأماكن العامة، ويطبع فن الجرافيت بطابع الابتذال. ولكن هذا الفن، بصورة عامة لا يهدف إلى التخريب، بقدر ما يهدف إلى الاحتجاج والتعبير عن الطبقات المحرومة من أجل التغيير، بطريقة فنية تجنح أحيانا إلى الثورة، بدليل أن معظم رسامي الجرافيت ينتمون إلى الأقليات المحرومة، وتتراوح أعمارهم بين الثلاثين والثامنة والثلاثين. مع أن الظاهرة الثورية التي تشهدها أغلب مدن العالم حاليا تتمثل في العديد من أبناء الطبقات الوسطى، ممن ارتأوا التعبير عن تمردهم بهذه الطريقة، إذ يمثل الجرافيت بالنسبة إلى هؤلاء شيئا من الإحساس باليقظة والتعبير عن الرأي من خلال تحدي النظام بطريقة غير مؤذية، بالمعنى الإجرامي.





الزي الفلسطيني

علما أن الكثيرين من رسامي الجرافيت، باتوا يحبذون استخدام المساحات المتوافرة قانونيا، حيث إن العديد من بلديات المدن الكبرى والصغرى، باتت تخصص مساحات تستخدم لتزيين جدران المدينة. أما بالنسبة إلى من يتساءلون عن كيفية توصل رسامي الجرافيت إلى ملء تلك المساحات الكبرى، بواسطة علبة الطلاء البخاخ، ذات الفتحة الصغيرة، فإن تلك المشكلة وجد لها حل منذ زمن طويل، بفضل أحد رسامي الجرافيت، ويدعى سوبر كول حيث اكتشف مسألة تغيير أغطية العلب، واستبدالها بأخرى ذات فتحات أوسع، وبالتالي باتت المسألة أكثر سهولة، وتنتشر تلك التقنيات والأساليب، ونماذج اللوحات المنجزة في أنحاء العالم اليوم على صفحات المجلات المتخصصة، ومن هذه المجلات المجلة الفرنسية «جرافيت»(GARFFIT) التي تختص بالجرافيت الباريسي المباشر على الجدران وعربات القطارات والشاحنات وغيرها. وقد يحصل العاملون في المجلة على الصور التي يلتقطونها بأنفسهم، أو قد ترسل إليهم لنشرها على صفحات المجلة، إما من قبل أصحابها، أو من قبل بعض المهتمين بهذا الفن.

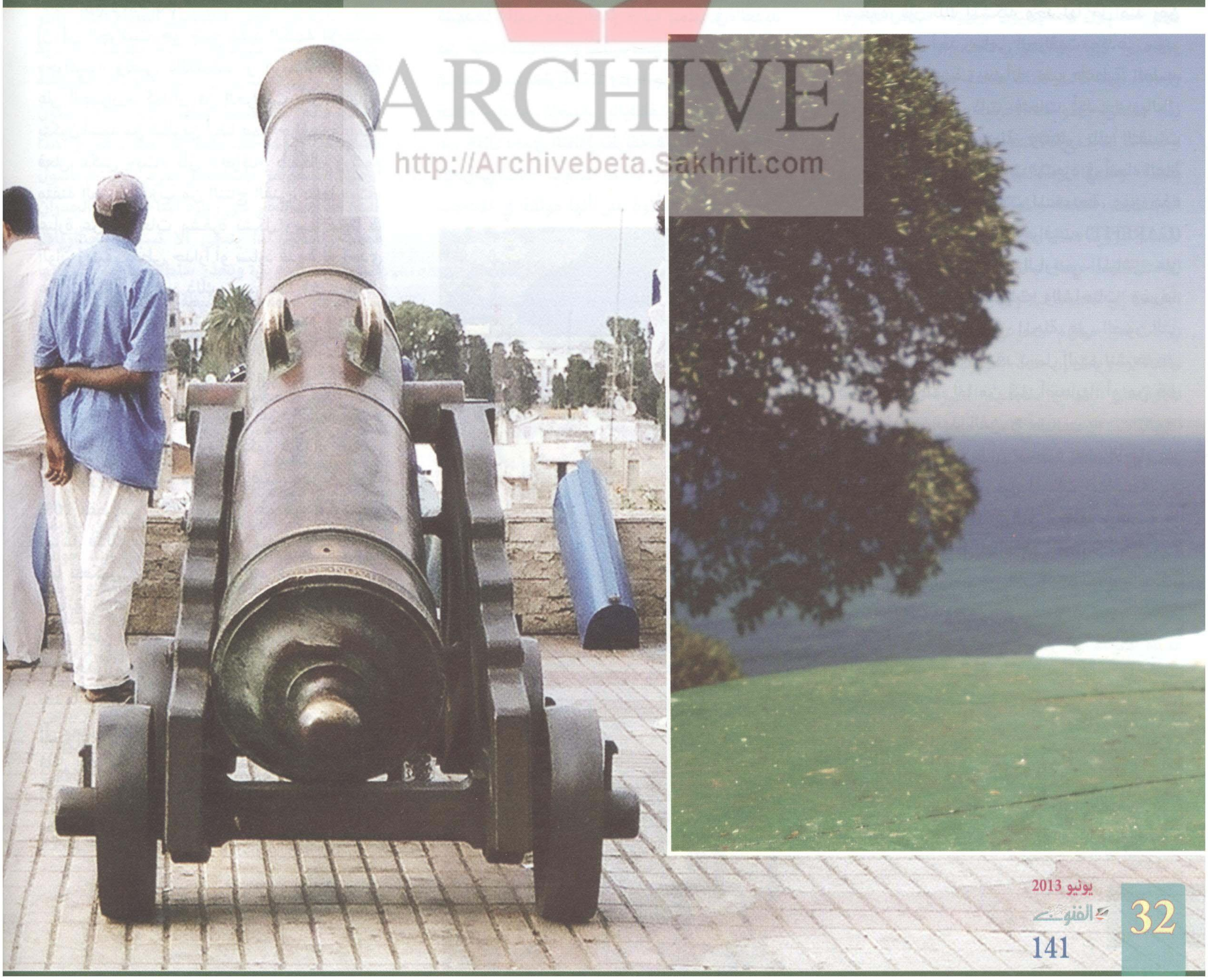
وقد لا يكون مستغربا أن تستحوذ بعض الأحياء على المزيد من الاهتمام من قبل المجلات المتخصصة، من خلال كثافة الرسوم المنتشرة في أرجائها. وبالنسبة إلى الرسامين الفرنسيين، يعتبر خط القطارات من مدينة ليل إلى بيربينيان، المكان الأمثل، نظرا لتنوع أشكال القطارات التي تعبره والتي تتميز باختلاف ألوانها، وتصميماتها، حيث كل لون يشير إلى منطقة معينة من فرنسا، وهنا يقوم الرسامون باختيار الموديلات المفضلة لديهم، وما لبثوا أن احتلوا المكان، على الرغم من المخاطر التي يواجهونها في وجود ملاحقة الشرطة الدائمة لهم، علما أن الأهداف المتحركة، تمثل تحديا مثاليا لرسامي الجرافيت الجادين الثائرين، الذين يطمحون إلى تحقيق الإنجازات التقدمية في هذا العالم.

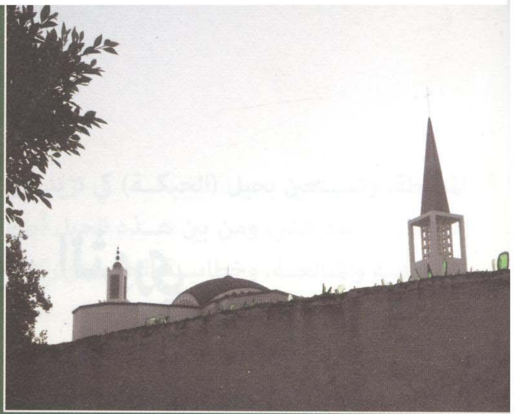
طنجة

مدينة الأحلام

أجلس بمقهى "الحافة" الشهير بطنجة. روح محمد شكري تحلق فوق رؤوسنا مع النحلات التي تجذبها رائحة الشاي المنعنع. الجالسون حولي من كل السحنات والألسن، وأجزم أن في أنفسهم شيئا مما في نفسي الآن. فهنا بالضبط، ربما في هذا المقعد أو ذاك، كان يجلس صاحب "الخبز الحافي"، هنا أرخ لـ "زمن الأخطاء"، ومن هنا خرجت "غواية الشحرور الأبيض". محمد شكري الكاتب الأسطورة الذي خرج من الصعلكة والتشرد إلى الشهرة والعالمية بعد أن تعلم القراءة والكتابة في سن العشرين. وقد صار اسم طنجة مقرونا باسمه، وصار الحديث عنها لا يستقيم من دون الحديث عن كاتبها الذي نقل عوالمها السفلية إلى العالم. فإن وطأت قدماك طنجة مدينة الأحلام كما سماها الأمريكي بول باولز ولم تزر مقهى الحافة الذي شيد في السنة نفسها التي انتصر فيها الأمير محمد بن عبد الكريم الخطابي على الجيش الأسباني في معركة أنوال، فإنك من دون شك لم تقرأ لمحمد شكري، وإن لم تكن قد قرأت لمحمد شكري فستكون طنجة مثل أي مدينة أخرى تزورها. فطنجة مثل كل مدن البحار والمحيطات، محطة لكل عابري السبيل وكل المغامرين ولا تمنح أبدا أسرارها للغرباء مثلي ومثلك.

الحسين بوبلغيتي
مصور - المغرب









المقهى المفتوح على الهواء الطلق والمصمم على شكل مدرجات تتناثر فوقها المقاعد والطاولات، يقبع فوق ربوة تطل على "بحر الظلمات" (المحيط الأطلسي) قرب "حجرة بوغانم" التي تضم قبورا رومانية محفورة على الصخر الصلد. وهناك، في الأفق، شبه يابسة يعلوها الضباب، هناك في الأفق، أسبانيا. أتذكر المزمور الأول للشاعر أمل دنقل عن الإسكندرية وأنشده لصديقي بجانبي مع بعض التحوير:

أعشق طنجة/ وطنجة تعشق رائحة البحر/ والبحر يعشق فاتنة في الضفاف البعيدة.. ضفاف أسبانيا هناك، بعيدة حد البعد وقريبة كل البعد. طنجة هنا وطَريفا هناك وبينهما بحر الروم (البحر الأبيض المتوسط) برزخ لا يبغيان. لا يبغيان؟ لا أظن ذلك.

تتراقص الصور والأسماء والتواريخ في ذاكرتي. أرتشف من الشاي وأغمض عيني. تمر الأحداث أمام ناظري كشريط سينمائي غير منتظم. صور باهتة وأخرى بهية، أسماء من كل الأجناس وتواريخ ضاربة في عمق التاريخ وأخرى حديثة. وأرى فيما يرى النائم هرقل يضرب بسيفه البوغاز ويشق الأرض إلى ضفتين يبني عليهما أعمدته، أراه يظفر بزوجة أنتي بن بوسيدون "تينجا"، أرى ابنه سوفاكس يبني طنجيس ويمد عمرانها، أرى الحمامة قد حطت على سفينة نوح التي ضلت طريقها وأسمع القوم يصرخون فرحا "الطين جا.. الطين جا"، أرى الجيش العرمرم وعلى رأسه القائد طارق بن زياد يقطع بحر الروم لفتح الأندلس، أرى ابن بطوطة يرحل في عمر الواحدة والعشرين حاجا نحو آفاق أرحب في كل بلاد الإسلام، أرى جحافل الهاربين من جحيم محاكم التفتيش يحطون رحالهم وخيباتهم بشاطئ مالاباطا، أرى طنجة تُحمل مهرا من كاثرين أميرة البرتغال لعريسها شارلز ملك إنجلترا.. أرى وأرى وأرى.

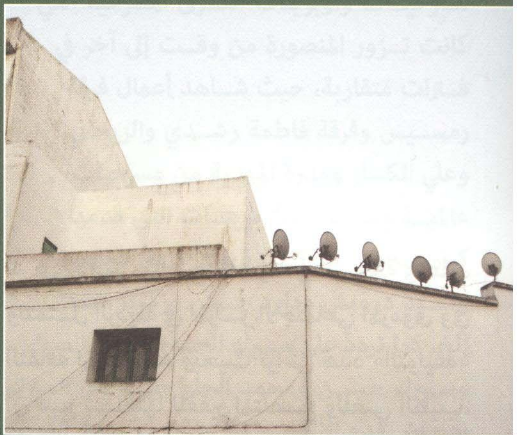
طنجة مدينة كونية. تعاقبت عليها كل الأجناس. أمازيغ وفينيقيون وقرطاجيون وروم ووندال وبيزنطيون ومسلمون وبرتغال وإنجليز وفرنسيون وألمان وأسبان.. هؤلاء كلهم مروا من طنجة، كلهم تركوا فيها بصماتهم وأحلامهم تذروها رياح "الشرگي" التي تهب على المدينة في كل مساء. أغلبهم رحلوا لكنها احتفظت بأسرارهم في ثنايا جسدها وتخوم روحها. جسد غض قوته في جراحه وروح تَسعُ كل الأحلام ولا تلفظ أحدا.. وكثيرون من حطوا الرحال فيها ولم يرحلوا قط.. كثيرون من سحرتهم أنوثتها الدولية وتملكت قلوبهم وصارت جزءا من كينونتهم وأبدعوا فيها.. فنانون وأدباء وسياسيون ومغامرون من قبيل أوجين دولاكروا، هنري ماتيس، جون جوني، تينيسي وليامز، برايان جيسين، الطاهر بن جلون، محمد برادة، ونستون تشرشل، خورخي لويس بورخيس، روبين داريو، ماريانو فورتوني، رامبرانت، جاك ماجوريل، إيف سان لوران، مارلين ديتريش، غاري كوبر وكوفي عنان ومجموعة البيتلز، سعدي يوسف، الجيلالي فرحاتي.. من دون نسيان أبنائها من قبيل عبد الله كنون والزبير بن بوشتى، العربي اليعقوبي وغيرهم كثير باعتبار طنجة مدينة إبداع بامتياز.

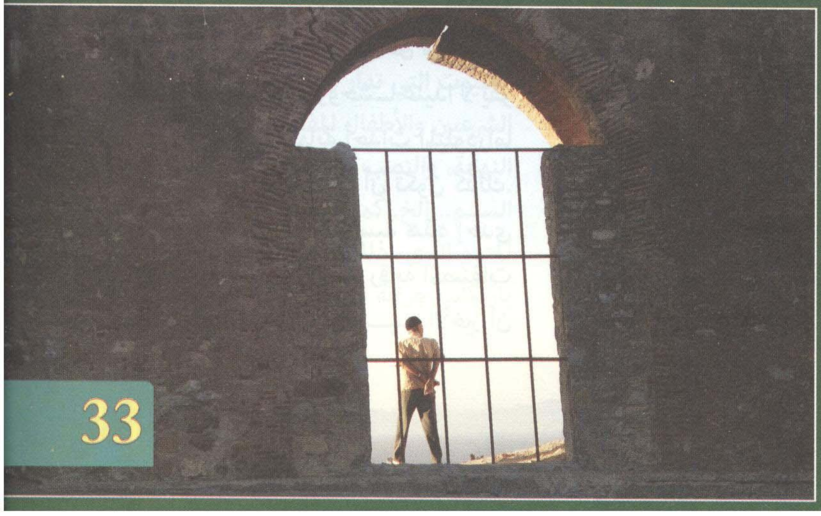
أستفيق من غيبوبتي/رحلتي بنكزة من مرفق صديقي. تحل بشائر الليل وأرى كما يرى الحالمون حولي أضواء طَريفا قد اتقدت واتقدت معها قلوبنا، كما حدث لألوف قبلنا وكما سيحدث لألوف بعدنا، حتما.

رحلت في اليوم التالي، لكني سأعود إليك يوما يا طنجة.. فسِرُّك صار لغزا يحيرني، وفيك تركت قلبي تائها بين حاراتك ودروبك، بين مقاهيك وحاناتك، بين بساتينك ومعابدك.. بحثا عني وعنك.. وربما قد أفعل في المستقبل مثلما فعل الدوق دو طوفار، أحد كبار الأثرياء الأسبان، من أصل روسي، الذي أقام بعروس الشمال خلال القرن الماضي والذي خلف وصية بموجبها قرر تحويل معظم أملاكه التي تعد بالملايين لفائدة طنجة.











ارتبطت بالتعبير عن آمال الفقراء والتيار الثوري

الميلودراما.. ومخرج الروائع حسن الإمام



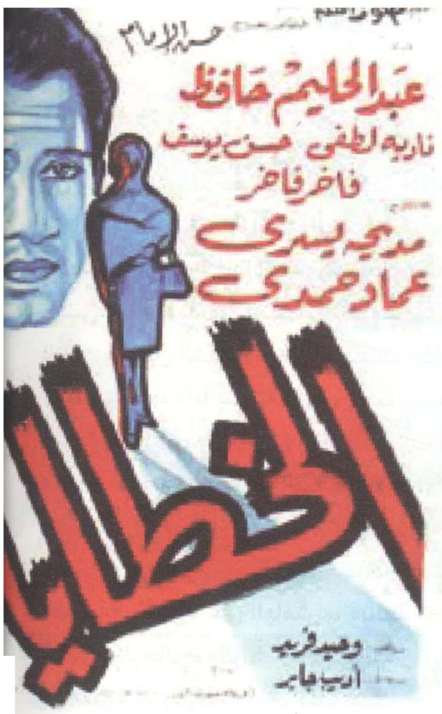
ظهرت الميلودرام أو الميلودراما أول ما ظهرت في المسرح بعد الثورة الفرنسية (1789) حين انتزعت تلك الثورة - لبعض الوقت - الفن من قبضة النبلاء، ولذا ارتبطت بالتعبير عن آمال الفقراء، والتيار الثوري الصاعد، وتبني القضايا الاجتماعية الملتهبة والتعبير عنها تعبيرا واضحا سهّل الوصول إلى قلوب الناس، ويرى الناقد الكبير إريك بنتاي أن: «الميلودرام ما هي إلا نوع من رثاء النفس، وهي رثاء ينطوي على جرأة وصدق، بمعنى أن من يخاف رثاء النفس هو من يخاف العواطف البشرية ذاتها، هذا الخوف من عواطف الإنسان هو بالضبط ما يميز الحضارة الغربية الآن.. إنها حضارة مائعة.. سمحت للسخرية بأن يعلو شأنها، وأن تغلب القلب على أمره، وتقتل ما فيه من حب وكراهية». وقد نجح المخرج حسن الإمام أن يكون دائما قادرا على اجتذاب الجماهير إلى أفلامه لأنه قدم إلى هذه الجماهير ما يسمى بالميلودراما الشعبية التي تعتمد على الصدمات العاطفية الزائفة، التي لا يمكنها أن تتعامل مع ضمير المتلقي الواعي وعقله، وهي بطبيعتها تلك تغرق العقل في عاطفة تستدر الدموع وتستدعي التأوهات.

د. أمير السيد أحمد
أكاديمي وناقد - مصر

إن الميلودراما بطبيعتها إنسانية.. لكنها ليست إنسانية ناضجة، وهي واسعة الخيال لكنها ليست ذكية، وهي في أشكالها الأولى حافلة بالفانتازيا الخشنة.. تهزأ بمبدأ الواقع من كل سبيل، وتجعل الفرد هو الواقع الأسمى، وتجعل من فضيلته وبراءته المثل الأعلى، وتنظر إلى كل معاد لهذا الفرد بوصفه خطرا يتهدده ووحشا عنيدا لا يقر معه قرار، ودائما ما تكون نهاية أحداث الميلودراما نهاية سعيدة، لمجرد الرغبة في أن تكون كذلك. حيث ينال الشرير قصاصه - بالمناسبة هذه إحدى القواعد الأساسية التي تحكم بها رقابة المصنفات الفنية على الأعمال الفنية ـ والسبب الأخير أن الميلودراما بهذا الشكل تنتمي إلى مرحلة السحر في تاريخ الفن.. هذه المرحلة التي تستطيع أن تخلق فيها السينما سحرا قائما بذاته.. الأفكار فيه قادرة على كل شيء.. ولا فاصل إطلاقا في جنباته بين ما يراد وبين ما يستطاع.

تعتمد الميلودراما وخصوصا الشعبية منها على الصدمات العاطفية، وذلك للحصول على أثر مبالغ في قوته، وفي ابتعاده عن الواقع، وبالتالي فإن هذه الأثر يصبح بمرور الوقت ضعيفا، شديد الضعف لعدم اتساقه اتساقا عضويا صحيحا مع الواقع الحي الملموس، إذ تنقسم الشخصيات في العمل الميلودرامي إلى شخصيات خيرة، وشخصيات شريرة، وحيث تتجسد الفضيلة في البساطة والفقر، وتتمثل الرذيلة في المركز الاجتماعي المرموق وفي الثقافة المتعالية، وبحيث تراعي هذه «التوليفة» أن تبيع سلعتها للفقير المتطلع وللغني الطيب، على أن رثاء البطل ليس أهم ما في الميلودراما، وإنما الأهم منه بكثير هو الخوف من الشرير، ذلك أن عالم الميلودراما الشعبية يصور دائما الخير وقد انتصب له الشر، والبطل الطيب وقد برز له الشرير والأبطال جميعا وقد انتصب أمامهم عالم الشر.

الرثاء إذن هو أضعف شقّي الميلودراما، أما الخوف فهو العقبة الكبرى أمام الناس في الحياة وليس في الميلودراما فقط، وترجع الميلودراما الشر إلى البيئة





المحيطة، وتستعين بحيل (الحبكة) كي تزيد من إقناعنا بوجود الشر، ومن بين هذه الحيل أيضا المصادفة والمبالغة، وخطابية الحوار وتركيب الحادثة المثيرة فوق الحادثة المثيرة.. لكن هناك فرق في استخدام المصادفة.. فالمصادفة التي تقود الأحداث جيمعا وتأتي بحل العقدة هي مصادفة ممجوجة.

في رحلة من العطاء الثري للفن السينمائي امتدت أكثر من أربعين عاما قطعها الفنان ومخرج الروائع حسن الإمام الذي ولد في مدينة المنصورة يوم 1919/3/16 وتوفي بمدينة القاهرة يوم 1988/1/29، بعد أن قدم مجموعة ضخمة من الأفلام حققت معظمها نجاحا جماهيريا كبيرا، وحسن الإمام المخرج الوحيد من أبناء جيله الذي كان اسمه وحده كمخرج لأي فيلم كفيلا بجذب المشاهد إلى شباك التذاكر، كما أن أي فيلم كان يباع في فترة من الفترات للموزع الأجنبي لمجرد أنه من إخراجه. لقد اكتشف وقدم للسينما والفن المصري مجموعة من الفنانين والفنانات الذين أصبحوا فيما بعد نجوم الفن المصري وأعلامه. قد نختلف أو نتفق مع بعض الأفكار والمضامين التي جاءت في بعض أفلام حسن الإمام، ولكن من الثابت أن حسن الإمام يعتبر علما وعلامة في رحلة الفن السينمائي المصري.

ولد حسن الإمام في منزل بشارع يسمى شارع الصيادين بالمنصورة، حيث كانت مجموعة من العائلات اللبنانية واليونانية واليهودية تسكن في هذا الشارع، كما كان يطل على حارة مسدودة يسكن فيها قطاع من الكادحين ومنهم بائعو الزبادي والسمك المشوي وأبناء وبنات البلد، وكان اتصاله بالفن والفنانين من خلال مشاهدة مسرحيات وأوبريتات الفرق المسرحية التي كانت تزور المنصورة من وقت إلى آخر في فترات متقاربة، حيث شاهد أعمال فرقة رمسيس وفرقة فاطمة رشدي والريحاني وعلي الكسار ومنيرة المهدية من مسرحيات عالمية ومحلية، والأوبريتات التي قدمها كبار ملحني تلك الفترة مثل كامل الخلعي وسيد درويش وداود حسني وزكريا أحمد ـ إلخ. كما تردد على سيرك الحاج حنفي الصول وسيرك حسن ومحمد الحلو حيث كان السيرك بعد أن يقدم الألعاب المعروفة ومع نهاية العرض يقدم مسرحية قصيرة من الـ«ميلودرام».

كونت الثقافة الفرنسية والاطلاع على المسرحيات الميلودرامية الفرنسية في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مع المسرحيات الميلودرامية التي شاهدها حسن الإمام في فترة إقامته بالمنصورة، والتي كانت تسيطر على النشاط المسرحي في تلك الفترة، ذاكرته الثقافية الأولى. ثم انتقل حسن الإمام بعد ذلك إلى القاهرة ودرس في مدرسة العزيز، وسكن في درب سعادة في غرفة تطل على حي البغاء الرسمي في شارع كلوت بك حيث شاهد ما يدور في هذا الحي، ثم انتقل للإقامة في فترة من الفترات بلوكاندة بور فؤاد في شارع محمد علي، شارع الفن في تلك المرحلة. وبدأ العمل صغيرا حيث انضم إلى فرقة رمسيس، كما قام بتأليف الأغاني والطقاطيق والمونولوجات، وقدمت الفنانة ثريا حلمي عددا من منولوجاته أشهرها «حب وطب». كما عمل لفترة من الفترات مديرا لصالة في كازينو أوبرا الذي كانت تملكه وتديره الفنانة الكبيرة بديعة مصابني.

حسن الإمام المخرج الوحيد من أبناء جيله الذي كان اسمه وحده كمخرج لأي فيلم كفيل بجذب المشاهد إلى شباك التذاكر



كان أول اتصال بين حسن الإمام بالفن السينمائي عندما انضم إلى استديو مصر وبدءا من ملاحظ سيناريو ثم مساعد مخرج مع كل من نيازي مصطفى حيث تعلم تحريك الكاميرا، وكمال سليم، وتعلم منه الواقعية، وأحمد جلال حيث الاهتمام بالفيلم وهو لا يزال على الورق «السيناريو»، وقد تعلم من يوسف وهبي كيف ينجح في توصيل الفكرة إلى الجمهور. وعن طريق كتابة الأغاني والمنولوجات وعمله لفترة مديرا للصالة في كازينو أوبرا، كونت تلك الروافد الخلفية الثقافية والفكرية والفنية قدرته الإبداعية كمخرج، فقد برع في تقديم الأعمال الميلودرامية، وعلى حد قوله كما جاء في حوار نشر له بمجلة الكواكب المصرية العدد 1454: «.. أنا أعشق الميلودرام فقد تشبعت بها منذ نعومة أظافري..» وكما يقول: «.. بعودتي إلى إخراج أفلام الميلودرام أستعيد نقطة تخصصي وخبرتي.. أنا قررت أن أرجع بيتي وأرجع إلى تقديمي لأفلام الميلودرام التي تهز مشاعر الجماهير بعنف وتفجر الدموع في العيون ولهذا السبب أعدت إخراج غضب الوالدين..».

إذن نجح حسن الإمام عندما قدم أفلام الميلودراما في أول حياته الفنية، ثم أخذ يعود إلى هذه النوعية من الأفلام من وقت إلى آخر، حيث نجد في أفلامه كل خصائص الميلودراما المعروفة. كذلك نلاحظ أن معظم أفلامه تحتوي على مشاهد الكباريه والرقص الشرقي وبيت الدعارة والقوادين وبنات الليل. كما أن موضوعات معظم أفلامه تدور حول الخيانة الزوجية والاغتصاب والبيوت التي تدار لممارسة الرذيلة، والأطفال غير الشرعيين والأطفال المفقودين الذين يعثر عليهم في النهاية، والنصب والاحتيال والقتل والانتحار ودس السم.. إلخ. كما تدور حدوتة بعض أفلامه حول المتهم البريء ذلك البطل أو البطلة التي تتهم ظلما بارتكاب جريمة ما ثم ينتهي الفيلم بالبراءة.

من الطريف أن نلاحظ أيضا أن معظم أفلام حسن الإمام تدور حول المرأة كبطلة.. فالفيلم يعالج مشكلة المرأة والأحداث تدور في فلك تلك المرأة، حتى أن العديد من أسماء أفلامه تحمل اسم الأنثى وليس الذكر، ومنها «الستات عفاريت»، «اليتيمتين»، «أنا بنت ناس»، «أنا بنت مين»، «بائعة الخبز»، «اعترافات زوجة»، «بنات الليل»، «لواحظ»، «الشيطانة الصغيرة»، «عواطف»، «صائدة الرجال»، «زوجة من الشارع»، «مال ونساء»، «الخرساء»، «التلميذة»، «شفيقة القبطية»، «إمرأة على الهامش»، «بائعة الجرايد»، «هي والرجال»، «الراهبة»، «بنت من البنات»، «الحلوة عزيزة»، «دلال المصرية»، «إمتثال»، «خللي بالك من زوزو» و«بنت بديعة».. إلخ.

عَلم وعلامة

إذا كان الفنان الراحل حسن الإمام قد أخرج أكثر من ثمانين فيلما روائيا بدأها العام 1947 بفيلم «ملائكة في جهنم»، فقد حولها جميعا إلى ميلودراما شعبية، حتى ثلاثية الروائي الكبير نجيب محفوظ الشهيرة «بين القصرين» 1964، «قصر الشوق». 1967، «السكرية» 1973، وكذلك روايته الكبيرة «زقاق المدق» 1963 بحيث تحولت هذه الروايات المهمة إلى مجرد مواقف ميلودرامية تربطها الأحداث العامة لتلك الروايات، وقد تعمد الفنان الراحل اختيار الأعمال الأدبية الأجنبية القائمة على الميلودراما مثل «بائعة الخبز» 1953 القائمة على رواية «مدام إكس» الفرنسية، كذلك ركز حسن الإمام على قصص الراقصات وحي «العوالم» في قاهرة الثلاثينيات والأربعينيات، والقائمة أيضا على المواقف الميلودرامية مثل «شفيقة القبطية» 1963، و«دلال المصرية» 1970، و«بنت بديعة» 1972، و«خلي بالك من زوزو» 1972، و«إمتثال» 1972، و«بمبة كشر» 1974، و«بديعة مصابني» 1975، و«سلطانة الطرب» 1979 وغيرها، وكأنه قد أصبح مؤرخا يؤرخ لحياة أشهر الراقصات على شاشة السينما، ومدافعا عنهن..

ركز حسن الإمام على قصص الراقصات وحي «العوالم» في قاهرة الثلاثينيات والأربعينيات، والقائمة أيضا على المواقف الميلودرامية

فكل راقصة منهن في نظره بطلة وشهيرة وقديسة، ومكافحة! ومن الغريب أن أغلب أعمال المخرج حسن الإمام قد نالت نجاحا جماهيريا كبيرا، وإن فشل بعضها فشلا ذريعا مثل «الحب المحرم» 1971، و«دماء على الثوب الوردي» و«أبن مين في المجتمع» 1982. فإنه كان دائما قادرا على اجتذاب الجماهير إلى أفلامه لأنه قدم إلى هذه الجماهير ما يسمى «بالدراما الشعبية».

أما المصادفة التي تبرز أطراف الصراع، وتحرك الشخصيات، وتدفع بالمعنى إلى الأمام فهي مصادفة جيدة ومطلوبة كما في العديد من أفلامه مثل «الملاك الظالم» 1954، «لن أبكي أبدا» 1957، ومثال على ذلك أن شكسبير نفسه كان يركب الإثارة فوق الأسى وفوق العرض الحركي. ومع ذلك لا نضحك منه ساخرين.

أما سر إقبال جمهورنا العربي على أفلام حسن الإمام الميلودرامية، فهو أنه ظل يستخدم في كل أفلامه هذه العناصر التاريخية المعروفة التي تعود أن يجذب بها الجمهور، وقد اشتهر بهذا الأسلوب وهذه الرؤية الخاصة، وهي رؤية محددة المعالم، وظل مصرا على عدم تغييرها أو حتى تطويرها.. لكنه للأسف لم يفطن في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات إلى أن الجمهور من حوله بدأ يتغير.. لأن هذا النوع من الجمهور الذي يقبل على النوع من الفواجع الميلودرامية و«التوليفات» التي كان حسن الإمام علما عليها وأستاذا لها قد أصبح يرفض هذا النوع الجامد المتكرر، وأصبح يجد متعته لدى مخرجين آخرين جدد وما أكثرهم، يقدمون له السلعة نفسها لكن في إطار أكثر شبابا ومتابعة للتغيرات الاجتماعية والمزاجية المهمة والخطيرة، وفيما يلي بيان بالأفلام التي قام بإخراجها منذ بدأ تجربته الأولى في الإخراج السينمائي المسرحي ـ والسينمائي، ومساعدا للإخراج في مدرسة يوسف وهبي المسرحية والسينمائية، كذلك قام بكتابة القصة والحوار لفيلم «البوسطجي» 1948 من إخراج كامل التلمساني، وقدم أيضا المسرحية التجارية الناجحة على مسرح الريحاني «ياحلوة ما تلعبيش بالكبريت» في السبعينيات.

أما فيلم «ملائكة في جهنم» الذي عرض في 1964/12/9 بدار سينما مترويول من بطولة أمينة رزق وسراج منير وزوزو شكيب وفاتن حمامة وزوزو حمدي الحكيم، فهو أول أفلام المخرج حسن الإمام. وآخر فيلم من إخراجه كان عصر الحب 1986 من بطولة سهير رمزي ومحمود ياسين عن قصة الكاتب الكبير نجيب محفوظ، وقدم للسينما المصرية حوالي 87 فيلما وثلث فيلم إذ أخرج القصة الثانية في فيلم 3 لصوص العام 1965 من بطولة نبيلة عبيد وحسن يوسف.

كانت مجموعة أفلامه الأولى أفلاما مليودرامية نالت نجاحا جماهيريا كبيرا، وأخذ يعود إلى تلك













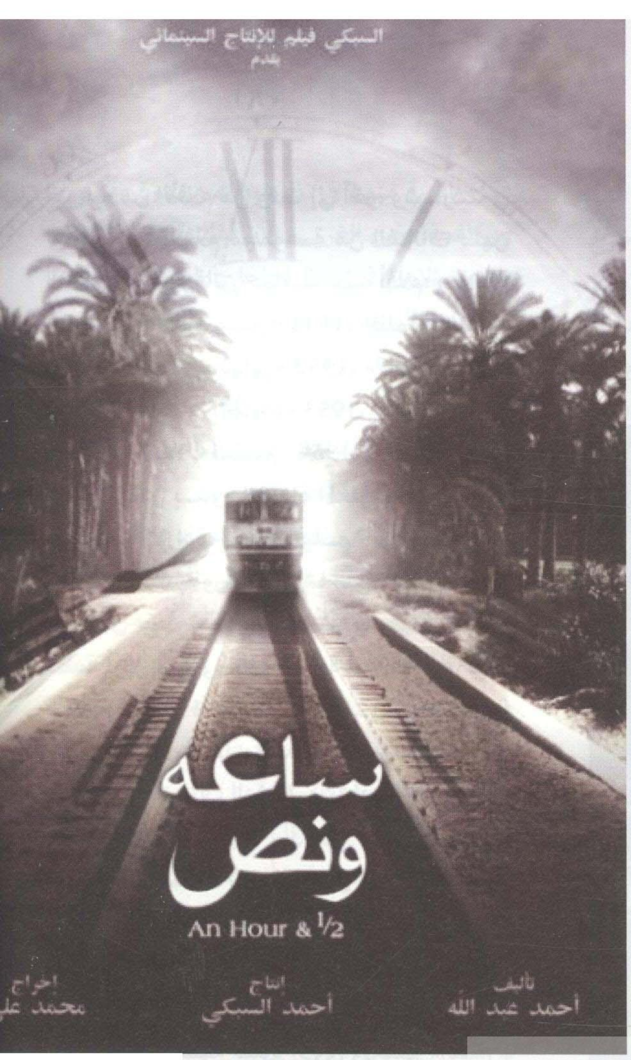
النوعية من الأفلام من وقت إلى آخر، وشاركت في تقديم هذه الأفلام مجموعة من الفنانات منهن الفنانة الكبيرة فاتن حمامة بطلة أفلام: «ملائكة في جهنم»، «اليتيمتين» 1948، «ظلموني الناس» 1950، «أنا بنت ناس» 1952، «كاس العذاب» 1952، «حب في الظلام» 1953، «قلوب الناس» 1953، و«الملاك الظالم» 1954، في هذه الأفلام قامت فاتن بدور الفتاة المغلوبة على أمرها المسلوبة الإرادة. أما في فيلم «لن أبكي أبدا» 1956 فقامت بدور ابنة الباشا التي تنقذ أباها من الإفلاس حيث تتمكن بجهدها وعرقها في تحويل قطعة أرض بور إلى أرض صالحة للزراعة، وفي فيلم «المعجزة» 1965، قامت بدور المشرفة الاجتماعية التي تحاول الأخذ بيد المنحرفين وتتمكن من تحويل فتاة تحترف النشل (شادية) إلى مواطنة صالحة.

كما قامت الفنانة الراحلة هدى سلطان ببطولة أفلام: «حكم القوي» 1951، «تاجر الفضائح» 1953، «صائدة الرجال» 1960، «زوج من الشارع» 1960، «حياتي هي الثمن» 1961، كما قدم الفنانة هند رستم كبطلة للمرة الأولى في فيلم «الجسر» 1955 ثم في أفلام «اعترافات زوجة» 1955، «الحب العظيم» 1957، «امرأة على الهامش» 1963، «الراهبة» 1965، «هو والنساء» 1966، «الحلوة عزيزة » 1969، وكانت الفنانة شادية هي بطلة أفلام: «ساعة لقلبك» 1950، «بائعة الخبز» 1953، «وداع في الفجر» 1956، «لواحظ» 1957، «حب من نار» 1958، «قلوب العذاري» 1958، «التلميذة» 1961. إلى جانب الفيلم الوحيد الذي قدمه عن قصص ألف ليلة وليلة ويحمل الأسم نفسه أي «ألف ليلة وليلة» 1964، وشاركت صباح في بطولة فيلم «إغراء» 1957، و«وكر الملذات» 1967، إلى جانب ليلى فوزي ومديحة يسري وتحية كاريوكا ونادية لطفي وغيرهن من بطلات السينما المصرية. ومعظم أعماله إن لم يكن كلها قبل فيلم «زقاق المدق» كانت مقتبسة من أصول أجنبية وفرنسية بالذات.

قدم حسن الإمام بعض الأفلام عن أعمال كبار الكتّاب المصريين فمن أعمال نجيب محفوظ قدم «زقاق المدق» 1963 ثم الثلاثية: «بين القصرين» 1964 و«قصر الشوق» 1967 و«السكرية» 1973، وكان آخر فيلم عرض له كمخرج عن قصة نجيب محفوظ «عصر الحب» 1986. أما الكاتب الكبير إحسان عبدالقدوس فقدم له أفلاما: «هي والرجال» 1964، «إضراب الشحاتين» 1967، «العذاب فوق شفاه تبتسم» 1974، «هذا أحبه وهذا أريده» 1975. وهناك سلسلة من الأفلام التي قدمها المخرج عن حياة مشاهير الراقصات المصريات، وكانت هذه الأفلام سببا في هجوم النقاد عليه على الرغم من نجاح تلك الأفلام جماهيريا، فقد حاول في تلك الأفلام تقديم بعض الراقصات كبطلات وطنيات وهي أفلام: «شفيقة القبطية» 1963 عن حياة الراقصة المشهورة شفيقة القبطية، بطولة الفنانة هند رستم، ثم فيلم «إمتثال» 1972 عن حياة الراقصة إمتثال فوزي ونهايتها المفجعة حيث قتلت على يد فتوة من فتوات شارع عماد الدين، و«اليتيمة» من بطولة ماجدة الخطيب، و«بمبة كشر» 1974 من بطولة نادية الجندي عن حياة الراقصة المشهورة بمبة كشر، و«بديعة مصابني» 1975 عن حياة نجمة صالات الرقص الفنانة بديعة مصابني وكان من بطولة الفنانة نادية لطفي، كما قدم فيلما عن حياة الفنانة الكبيرة منيرة المهدية تحت اسم «سلطانة الطرب» 1979 حيث قامت بدور السلطانة شريفة فاضل. قدم حسن الإمام أيضا الدراما الاجتماعية والغنائية والاستعراضية من خلال العديد من الأفلام مثل «الخرساء» 1961، «الخطايا» 1962، «بائعة الجرايد» 1963، «حب وكبرياء» 1972، «خللي بالك من زوزو» 1972، «حكايتي مع الزمان» 1972، «أميرة حبي أنا».. إلخ، وقدم كذلك الفيلم الكوميدي والنوعيات الأخرى من الأفلام ولكن نجاحه الأكبر كان في أفلام الميلودراما، فحسن الإمام كأي فنان عرف النجاح والفشل.

يحسب لحسن الإمام تقديم عدد كبير من نجوم ونجمات السينما المصرية بعضهم قدمه للمرة الأولى على الشاشة، والبعض الآخر ظهر في أدوار ثانوية أو قصيرة ثم قدمه الإمام في أدوار البطولة أو أدوار رئيسية كانت سببا في شهرته وجماهيريته ومنهم فاتن حمامة، وفريد شوقي، وهند رستم، وزيزي البدراوي، وصلاح قابيل، وماجدة الخطيب.. إلخ. أما نشاط حسن الإمام المسرحي والتلفزيوني والإذاعي فهو قليل، وإبداعه الرئيسي كان في مجال السينما مخرجا ثم ممثلا، وكما بدأ حسن الإمام ممثلا في فرقة رمسيس انتهت رحلة عطائه الفني كممثل أيضا، فقد سبق أن قام بالتمثيل في فيلم أنياب 1981 من إخراج محمد شبل، وكان آخر لقاء بين حسن الإمام والجمهور ليس من خلال فيلم من إخراجه، ولكن من خلال فيلم «مدافن مفروشة» 1986 الذي شارك في تمثيله وكان من إخراج علي عبدالخالق.

حصل حسن الإمام على جوائز كثيرة منها: الجائزة التقديرية الذهبية من الجمعية المصرية للنقاد، وكرمته الدولة في العام 1976 كأحد رواد الفن السابع بشهادة تقدير، كما كرمه مهرجان «نانت الفرنسي» بعرض مجموعة من أفلامه الرائعة.



اعتاد المنتج أحمد السبكي أن يكفر عن سيئاته السينمائية، من حين لآخر بتقديم سينما حقيقية، تحقق نجاحا جماهيريا وفنيا، مثل فيلمي: «الفرح» و«كباريه».
وفي فيلم «ساعة ونص»، يتوسل السيناريست أحمد عبدالله التقنية الفنية نفسها التي استخدمها في الفيلمين السابقين، حيث تحتشد نخبة من النجوم في حيز زمكاني واحد، من خلال مجموعة من الخطوط الدرامية المتشابكة، مستغلا حادثة قطار الصعيد، مسلطا الأضواء على عاهات مجتمع مأزوم، تتواطأ والفساد الحكومي، والتخلف والبؤس والمرض، والتمسك بالتقاليد البالية.. من خلال حكايا عدة شخوص تركب القطار نفسه فتلقى المصير المأساوي نفسه، حيث سينقلب بعد أن قام اللصوص (محمد إمام، أحمد فلوكس وأعوانهما) بسرقة قضبان السكة الحديدية، ولم يتمكن حارس المحطة (أحمد بدير) من تنبيه سائق القطار، لأنه كان مشغولا بمأساته الشخصية، وسائق القطار بدوره كان غارقا في تعنيف ابنته عبر الهاتف الجوال.

هشام بنشاوي
ناقد سينمائي - المغرب

الفيلم تأليف أحمد عبدالله وإخراج محمد علي وبطولة فتحي عبدالوهاب وماجد الكدواني ويسرا اللوزي

«ساعة ونص» .. أنشودة مصرية ترثي الهوامش البشرية

أتاحت هذه الحكايا المتوازية الاستمتاع بمباريات تمثيلية بين نجوم الفيلم، وكان بعضهم دون المستوى المعهود، بينما هناك من استطاع أن يتحدى المساحة الضيقة للدور، ففجر كل طاقاته التعبيرية، وكانت درة العقد الفنانة القديرة كريمة مختار، التي قدمت أروع مشهد أمومي في السينما المصرية، حيث جسدت دور الأم/ الضحية، ولن نجانب الصواب إن اعتبرناها رمزا للوطن/ مصر، إذ يحس المشاهد بلوعة تلك الأم التي تجد العذر لابنها الجاحد، على رغم أن هذا الأخير ترك معها ورقة يوصي فيها من يجد والدته أن يودعها في دار للمسنين، فتعتقد أنه يقصد أن تذهب إلى هناك للحصول على دواء السكري، الذي لا تملك ثمن شرائه، بل تبكي وتلوم نفسها خشية أن تكون أغضبت ابنها، وأثقلت عليه.

بينما نحس أن أمومة سوسن بدر كانت مفتعلة، كتلك المساحيق التي تعلو وجه سيدة أربعينية متصابية، ومثلها بدت الابنة آيتن عامر، بخلاف الأردني إياد نصار الذي برهن أنه ممثل قدير يسرق إعجابنا بأدائه العفوي، والذي تفوق على كل أبناء النجوم الكبار في «ساعة ونص»، بل سرق الأضواء من ممثل متميز كأحمد عزمي الذي جسد دور زميل دراسة، وهو يقدم دور خريج كلية آداب، يساري سابق، لم تؤهله شهادته الجامعية سوى لبيع كتب رسائل الحب على متن القطار، ومع ذلك فهو متصالح مع ذاته.

وكذلك بدت أمومة هالة فاخر، التي جسدت دور أم لشاب مريض نفسيا بسبب فشله الدراسي، كانت أمومتها باهتة وفاترة جدا، بل ومغالية في تباكيها الميلودرامي، ويكاد المشاهد يتساءل ما محل تواجدها في الحبكة الدرامية من الإعراب؟ أيضا، لم تقنعنا رجاء الجداوي بأمومتها، والتي أدت دور والدة أحمد الفيشاوي.

مشاهد لا تنسى

برع أحمد السعدني في تشخيص دور بائع شاي للفقراء، يحلم أن يترك طفله الصغير ليتعلم بعيدا عنه، لكن الطفل لا يحب المدرسة، ونجح الأب في الأخير في أن يرسم الخطوة الأولى لكي يستقل بحياته بعيدا عنه، بعدما فصل عربة الابن عن باقي عربات القطار، ليكون آخر أمل للوطن، بعد هلاك كل الركاب.. فكان ذلك أجمل مشاهد

الفيلم، حيث النظرة الكسيرة وتعابير الوجه الحائرة للصغير، بعد انفصال عربته، وقبيل انفجار القطار، وكأن الكاتب يرسم حال مصر الآن، وقد ترجمته بشاعرية رقيقة موسيقى ياسر عبدالرحمن.

من المشاهد اللافتة أيضا تلك المباراة بين كريم محمود عبدالعزيز ومحمد رمضان اللذين جسدا ببراعة دور الشباب الضائع، بسفرهما إلى ليبيا بعدما باعت الأسرة ما تملك من أرض، لكن في رحلة العودة يسرق مالهما، ويتمنى كريم عبدالعزيز ألا يصل القطار حتى لا يقابل والديه اللذين ينتظران، حتى يتسنى لهما تزويج أخواته. لكنه يلقى حتفه بعد نوبة أزمة كلى، وحين هم الصديق بحمل جثمان صديقه، وهو ينطق الشهادتين لاح وشم الصليب على الرسغ.

ماجد الكدواني قدم ببراعة دور عسكري من درجة «صول» يلقي القبض على الشاب أحمد الفيشاوي العائد من السويد، المتهم بارتكاب فعل فاضح في الطريق العام (وقد جاء أداء الفيشاوي مفتعلا)، وقدم الكدواني شخصيته بلا اسم، كأنما يجسد أزمة كل شاب مهموم بعنوسة أخته، إذ يحمل صورتها، ويتمنى أن يلتقي بعريس، حتى لو كان أحد المتهمين، الذين يلقي عليهم القبض، ويفك قيد أحمد الفيشاوي على أمل أن يكون العريس الموعود.

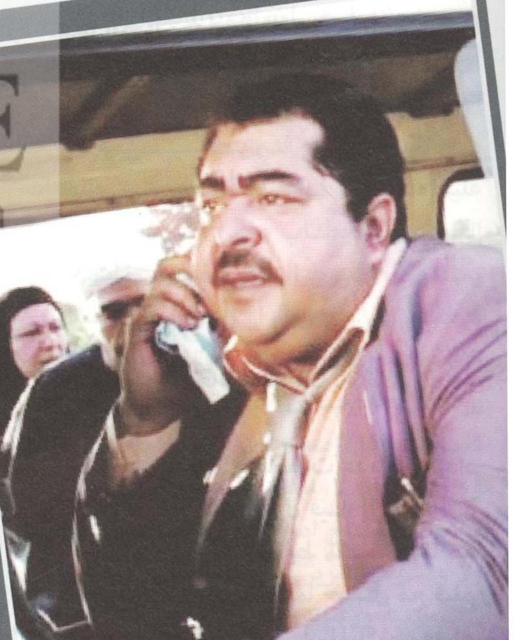
فتحي عبدالوهاب تحدى المساحة الزمنية الضيقة، وجسد دور زوج صعيدي جاهل، أحب ابنة عمه (يسرا اللوزي)، باع أرضه ليفتح لها عيادة بعد أن أصبحت طبيبة، وأصبح يعمل معها، ويشعر أمامها بالنقص، ويرفض بعنف أن تسافر في منحة دراسية إلى الخارج لمدة ستة أشهر. لقد استطاع بنظرة عينيه أن يتفوق على كل أقرانه الشباب في الفيلم، حين رأى السعادة في عيون ركاب القطار، بعد أن أنقذت زوجته سوسن بدر.

النجومية لا تورث

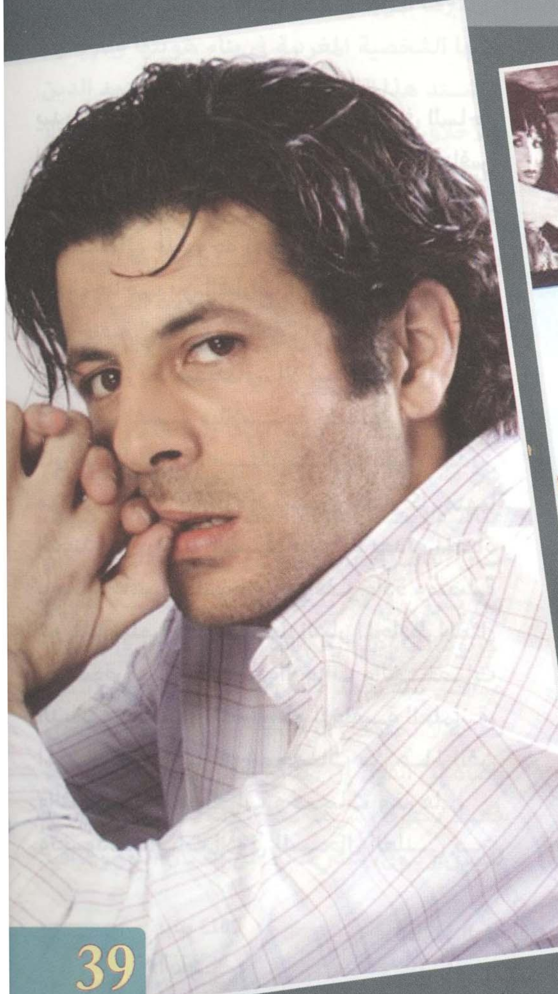
هناك من تطرق من النقاد إلى قضية التوريث الفني، ولعلها كانت مقصودة من المنتج أحمد السبكي، الذي جعل ابنه مشرفا على الإنتاج، لكن أبناء النجوم لن يكونوا نجوما مثل آبائهم، ولن يستطيعوا محو تلك الصورة المنطبعة في الذاكرة، فمن يشاهد كريم محمود عبدالعزيز ومحمد عادل إمام، سيجد نفسه في حيص بيص إزاء تلك الصورة الباهرة للأب النجم، بخلاف أحمد فلوكس الذي جسد دورا مميزا، فعلى رغم أنه اشترك في سرقة قضبان السكة الحديدية، سيحاول إنقاذ ركاب القطار بتنبيه السائق لكن من دون جدوى.. بل تفوق على كل أبناء النجوم، على رغم أنه ابن لممثل لا يكتب اسمه على «أفيشات» الأفلام، وفي التترات يكتب اسم أبيه فاروق فلوكس بخط لا يثير انتباه أي أحد.

في نهاية الفيلم وبدايته، يتكرر مشهد عملية طحن الفول، وقلي الأقراص، وسيدة مصرية تأكل بنهم «سندويش الطعمية»، في إشارة بليغة إلى قناعة المصريين ورضاهم، وهذا ما جعل «ساعة ونص» أنشودة سينمائية تحتفي بالبسطاء. إنه مرثية مؤثرة لمصر ما قبل ثورة الخامس والعشرين من يناير وما بعدها... أيضا.

في نهاية الفيلم وبدايته، يتكرر مشهد عملية طحن الفول، وقلي الأقراص، وسيدة مصرية تأكل بنهم «سندويش الطعمية»، في إشارة بليغة إلى قناعة المصريين ورضاهم









بالتطبيق على فيلمي «زيرو» و «أصداء الملاح»

السينما المغربية.. بين أصداء السياسة وسيف الأخلاق

أعاد عرض أفلام سينمائية مغربية بالمهرجان الوطني للسينما الأخير بمدينة طنجة، شمال المغرب، السجال العنيف والحاد بين تيارات سياسية وأيديولوجية متنافسة على خلفية مواقف متنابذة من نوع السينما أو الفن الذي يرغب كل تيار أن يجعله موافقا لتصوراته الخاصة. ويتعلق الأمر بالخصوص بكل من فيلم "زيرو" لمخرجه نورالدين لخماري (الحائز الجائزة الكبرى)، بسبب الحشو المبالغ لحواراته بلغة سوقية ، وبالشريط الوثائقي "تنغير - جيروزاليم... أصداء الملاح"، لصاحبه كمال هشكار، بدعوى انطوائه على مواقف ومشاهد تصب في خانة الدعوة الصريحة للتطبيع مع الصهيونية، ما جر على مخرجه انتقادات واحتجاجات فئات مختلفة، بمجرد ما انتهى إلى علم المناهضين للتطبيع من السياسيين والجمعويين والمثقفين خبر برمجته للعرض بفعاليات المهرجان، بعدما كان، قبل ذلك، قد هوجم بشراسة عقب عرضه على القناة العمومية الثانية، وهي مساهمة في إنتاجه؛ فيما انبرى آخرون للدفاع عن الشريط والتنويه بشجاعة صاحبه وحقه في التعبير والإبداع الفني بما يتفق ورؤيته للأشياء، وقراءته الشخصية لجزء من تاريخ المغرب، وإعادة الاعتبار لما جرى تجاهله لعقود من الزمن من سيرة اليهود المغاربة "المهجرين" نحو إسرائيل؛ هذا التاريخ الذي يحاول البعض طمسه ومصادرته لفائدة قراءة أحادية ومتعصبة للهوية.

عبد المجيد السخيري
ناقد وكاتب - المغرب

يبدو أن حالة الاستقطاب الأيديولوجي في الساحة المغربية لا تتوقف عند حدود الصراع والتنافس السياسيين، وإنما تمتد إلى المجال الفني بوجه عام، والسينمائي على وجه التحديد، بحيث لا ينتهي سجال صاخب بين التيارات الأيديولوجية المتناحرة على خلفية "مشاهد ساخنة" أو "استخدام قاموس بذيء" بشريط سينمائي، إلا ليبدأ تراشق جديد في المنحى نفسه وبالأسلحة نفسها. وفي الواقع كان هذا الجدل قد استقر منذ ما يقرب عقدين من الزمن بين تيارين رئيسيين، اختار كل منهما التخندق في زاويته الضيقة، متسلحا بعدته المعبأة بأحكام جاهزة للتمرير، ومواقف حادة ومتصلبة غير قابلة للمراجعة، وهما: التيار المحافظ الممثل بالخصوص في الجمعيات والأحزاب والشخصيات الدينية، والتيار الليبرالي ذو الخلفية العلمانية، الممثل هو الآخر في شخصيات من عالم الفن والثقافة والإعلام وأحزاب وجمعيات وغيرها.

وتعود البدايات الأولى للسجال العلني بين التيارين، على المستوى الإعلامي، إلى بداية التسعينيات من القرن الماضي، حين نزل إلى القاعات السينمائية بالمغرب فيلم "حب في الدار البيضاء" (1991 إنتاج تونسي)، لمخرجه عبد القادر لقطع، تضمن مشاهد ساخنة يتيمة، أثارت ردود فعل قوية وسط المحافظين، وأطلقت سجالا عنيفا بين أنصار حرية الإبداع وتكسير التابوهات، وبين من يرفض العري على الشاشة ويعتبر اللجوء إليه اعتداء على الذوق العام ومساسا بالأخلاق العامة لمجتمع متدين.

وقد تجدد هذا السجال في محطات عديدة، وتزداد جرعته وحدته كلما كان ينزل فيلم إلى القاعات، أو يتسرب خبر عن تضمُّن شريط لمشاهد ساخنة أو استعمال لغة بذيئة، مثلما حصل مع فيلم "ماروك" للمخرجة الشابة ليلى المراكشي، وفيلم "حجاب الحب" لعزيز السالمي، و"ظلام" لنبيل



الطائفة اليهودية
تحتفل بأحد أعيادها

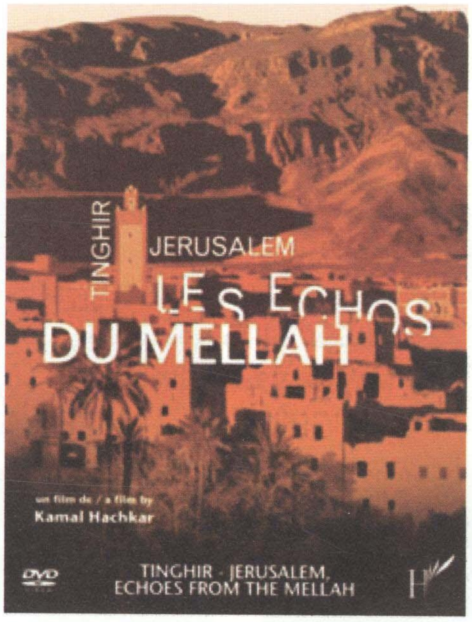
عيوش "وملائكة الشيطان" لأحمد بولان، وليس انتهاء بفيلم "زيرو" للمخرج نور الدين لخماري، وهو الثاني من "ثلاثية" مكرسة لعوالم مدينة الدار البيضاء، كبرى مدن المغرب، بعد شريطه المطول الأول "كازانيغرا" الذي كان قد أثار الجدل نفسه.

ففي كل محطة من "تاريخ" هذه المواجهة، يشهر الفريقان الأسلحة نفسها ويطلقان العنان لقاموس معين من الاتهامات والردود المتشنجة خارج لغة الفن وقواعد صناعته. الاتجاه المحافظ يخرج دوما سيف الأخلاق والدين كلما تعلق الأمر بفيلم أو أي عمل فني آخر يمتح من لغة الواقع اليومي، وينقل ما يجري خلف الغرف المغلقة، فيما يرد الاتجاه الليبرالي بأسحلة مضادة دفاعا عن الحق في تصوير الحقيقة كما هي من دون رتوشات ولا خوف من رد فعل مجتمع خامل وغارق في ثقافة النفاق والانفصامية، بين ما يعيشه أفراده من تحرر فعلي، وبين حرصه على تجسيد صورة طهرانية على الشاشة.

وبين هذين الاتجاهين، يبرز رأي ثالث يذهب إلى أن المتشددين يصنعون سينما لمن لا سينما له، من خلال اللغط الذي يقيمونه حول فيلم سمعوا فقط أنه يتضمن لقطات خادشة للحياء، أو مشاهد ساخنة منافية للأخلاق، ويندفعون إلى المطالبة بمنعه. وأنه في غياب النقد الرصين الذي يعري أوجه الضعف والركاكة السردية، يستمر الصراخ الذي يعامل الفيلم السينمائي ككيان سياسي، بدلا من تلقيه كمُنتج فني يتطلب تقييمه والحكم عليه استحضار قواعد ومقاييس الفن والصناعة الجمالية والخطاب وغيرها. فإن وجد عمل لا يستجيب لشروط الإبداع بالمقاييس المشار إليها، يذهب إلى "حتفه"، أو إلى قائمة المهملات من الأفلام التجارية التي تتلاشى وتموت يوم إطلاقها.

وإذا كان صحيحا أن الفن لا يمكنه إلا أن يكون في قلب مشاغل زمنه وعصره، ومنخرطا في صراعاته وعراكاته، فإنه لا ينبغي أن يتحول العمل الفني إلى مجرد استنساخ لصراعات أيديولوجية وسياسية، ولا وسيلة لتمرير وتصريف استيهامات الفنان الشخصية ورغباته الذاتية ومكبوتاته وإحباطاته. فالفنان الأصيل هو الذي ينجح في عكس انشغالات عصره أو طبقته أو تطلعات شعبه داخل متن عمله الفني بلغة جمالية مصقولة ومطروقة بأدوات فنية ورؤية فلسفية عميقة، بدلا من ترديد الكليشيهات واجترار الأحكام المسبقة والمواقف السطحية، والتصريف المبتذل للمواقف الآنية ومجاراة أحداث تاريخية بانفعال لحظي، كما درج على فعل ذلك مخرجونا مع مسألة التابوهات أو أحداث سياسية ووقائع يومية.

لكن كيف استقرت المواجهة بين تيارين، ليبرالي ومحافظ، يتنازعان الشرعية باسم قيم متعارضة ومشاريع مجتمعية متناحرة؟ وهل يمثل التياران



بوستر «أصداء الملاح»

حقيقة كل مخزون المجتمع من البدائل الاجتماعية والثقافية، أم أنهما لا يعدوان كونهما إفرازا لمرحلة مضطربة من التطور التاريخي للمجتمع تتسم بتشوش الرؤى وارتباك وتدهور الممارسات السياسية والأيديولوجية؟

بالنسبة للتيار المحافظ، لا يفوت فرصة نزول فيلم إلى القاعات، أو حتى خبر إقدام مخرج ما على تصوير شريط سينمائي يروج أنه يخوض في المحرمات والمقدسات، الدينية منها على الخصوص، ليشحذ أسلحته ويبدأ المعركة، مطلقا النار في كل اتجاه، وهو الذي لا تنقصه الذرائع ولا الدوافع لشن حروب مقدسة ضد الفن "غير النظيف"، كما صار يطلق عليه اليوم من قبل ممثليه داخل الأحزاب المتسلحة بالمرجعية الدينية وبالصحافة ووسائل الإعلام المتاحة أمام أنصارها والكتاب المتعاطفين مع رؤيتها الأيديولوجية، وتأويلاتها الخاصة للدين والأحكام الفقهية. وترتكز الأطروحة الأساسية التي تنتظم حولها خطابات هذا التيار على زعم وجود مخطط ومؤامرة يستهدفان إفساد الأمة وشبابها من خلال بث سموم أيديولوجيات معادية للدين والأخلاق والقيم النظيفة لمجتمع مسلم، تروم تكريس واقع "الانحلال والانفلات الأخلاقيين" في زمن يوصف في الخطاب المحافظ بـ "الردة الأخلاقية"، والذي تقف وراءهما جهات خارجية تمول وتنظر وتدعم عبر وسائل الإعلام الواقعة تحت نفوذها وتأثيرها، فيما جهات داخلية تسهر على تنفيذ توجهاتها وفق أجندات سياسية معلومة، وتسخّر لذلك كل الوسائل الواقعة تحت سيطرتها، وتتمثل أساسا في مديري المؤسسات الإعلامية العمومية والموظفين النافذين بالهيئات والقطاعات السمعية - البصرية، الذين يسهرون على التنفيذ الأمين لسياسة تستهدف تضييق الخناق على الإسلاميين ومضايقتهم، وهي سياسة تضعها قوى تحكم فعليا ومتوارية خلف الأنظار. ولعل مدير المركز السينمائي المغربي الحالي يلعب دورا واضحا في هذا الشأن، في نظر خصومه من التيار المحافظ، بوصفه إحدى أذرع


نور الدين لخماري

"السياسة التدجينية" التي تسعى إلى تقليم أظافر الإسلاميين، وترسيخ المرجعية العلمانية للتيار الذي ينتسب إليه، وذلك بتشجيعه لنوعية من الأفلام تتفق مع هذه المرجعية المزعومة، ويتبنى أصحابها "المفاهيم والمقاييس الغربية للإبداع والحرية، ويتجاوز كل الحدود بحيث يجعل المشاهد الجنسية والكلام الساقط مشروعا ما دامت الدراما تستدعيه، ويحارب إدخال الدين والأخلاق في نقد أي عمل سينمائي، ويعتبره تطرفا يمنع من ازدهار السينما ويحد من حرية الإبداع"، يقول إبراهيم الطالب، مدير جريدة "السبيل" ذات التوجه الديني، والذي يقر بأن الفريق الخصم للتيار العلماني، حسب تصنيفه، والذي يوصف من قبل خصومه بـ "المتطرف"، لا يرى بدا من الدفاع "عن منظومة القيم الإسلامية التي تعتبر الأساس الذي تنبني عليه الأسرة (..) ويعتبرها المرجعية أو القاعدة الصلبة التي ترتكز عليها الشخصية المغربية في بناء هويتها وتاريخها. ويشتد هذا الفريق تطرفا عندما يعتمد الدين والأخلاق معيارين في نقد الأعمال السينمائية، ولا يعترف بدراما تشرع المشاهد الجنسية والعهر، ما دامت الدراما عملا بشريا يمكن أن يُحبَك بشكل يسوغ أبشع المشاهد وأشدها إثارة للشهوات، وهذا مجرب في سينما البلدان الغربية التي فككت دينها وأهملت منظومة قيمها الدينية والأخلاقية"، يضيف الكاتب نفسه.

وجدير بالذكر أن مدير المركز السينمائي المغربي، كان قد صرح ذات مرة في إحدى ندواته الصحافية، بمناسبة اختتام الدورة السابقة للمهرجان نفسه، بأن الذين يعانون من الكبت الجنسي هم من يرون في تعرية المرأة على الشاشة تصويرا بورنوغرافيا، على رغم أنه كان قد صرح في سياق مماثل بأنه تعمد عدم اختيار الأفلام التي تتميز بطاقة لا تُحتمل من الجرأة. فيما ذهب متابعون ونقاد إلى القول إن المدير ناقض نفسه، حين سمح فعلا بعرض شريط مثل "موشومة" للمخرج لحسن زينون، اعتبر شكلا من أشكال البورنوغرافيا

ويتحدى القيم والأخلاق، ويسيء للمرأة المغربية. لقد أضحت السينما المغربية في نظر التيار المحافظ "مجالا لتنميط الذوق وإفساد الأخلاق(...) حتى غدت الإباحية العنوان البارز في السينما المغربية"، حسب تعبير كاتب آخر. وإلى جانب الهاجس التجاري الذي أصبح يحرك الإنتاج السينمائي، في بلد لا يزال يشكو من ضعف ومحدودية الكم المنتج سنويا من الأفلام، فإن أغلب المنتجين والمخرجين جعلوا من الصدام والتحرش بالقيم الأخلاقية للمجتمع المحلي، حسب وجهة نظر المحافظين، طريقا مختصرا للشهرة وتسليط الأضواء على أعمالهم، التي غالبا ما تكون مفتقرة إلى عناصر الجودة، وغارقة في السطحية والنمطية السمجة، حيث يصرّ عدد من المخرجين على تقديم صورة مشوهة عن الواقع المغربي، بتناول الظواهر السلبية بأسلوب يفتقر إلى الإبداع، ابتداء من اللغة "السوقية" المستعملة، إلى الاستخدام العشوائي للمشاهد الخليعة".

مثل هذا التقييم لا يروج بين المنتسبين للتيارات والجمعيات الدينية فقط، بل نجده بين صفوف نقاد وسينمائيين أيضا، ومنهم الناقد والمخرج حسن بنشليخة، الذي تنصب أغلب كتاباته في هذا الباب على نقد التوجهات "التحررية" في السينما المغربية، وبلغة أحيانا لا تخلو من عناصر المحاكمة الأخلاقية الرائجة في خطابات الفقهاء ورجال الدين والتنظيمات السياسية الدينية، بل ويغلب عليها الركاكة بسبب الميل إلى التنظير المتعسف. ففي نص تحت عنوان "السينما المغربية في انتظار "غودو" موقع هسبريس/ 4 يناير 2013"، يهاجم هذا السينمائي والناقد واقع "القبح" الذي يهيمن على المشهد السينمائي المحلي بفعل غياب الإبداع وغلبة التسطيح والتبسيط في معالجة القضايا المطروقة، والارتكان إلى "أفكار ومقولات مجردة وأشكال جاهزة وشعارات سياسية.."، وهو القبح الذي ينهل من واقع الفساد المستشري بالمؤسسات المتكفلة بدعم الإنتاج السينمائي، ومن خلفيات المخرجين النفسية والاجتماعية، ومن تبعيتهم الثقافية، ولهاثهم وراء الربح والكسب المالي والمصالح الشخصية، وتنصلهم من القضايا العامة، والذي يلتقي موضوعيا مع الأهداف والنوايا السياسية للجهات الداعمة لإنتاج الأفلام الرديئة. والغاية "هي ترسيخ القيم والأفكار المنحرفة تمهيدا للسيطرة الفكرية"، حسب تعبير الناقد، "للعقول الراجحة من النخبة" التي تتبع أسلوب "الهدم الخلاق" لمد جسور العبور إلى التطور التاريخي (الحداثة) طبقا لمنطق الطروحات الفكرية لتيار "الحكومة الأمريكية"، وتجسد في النهاية ثمار نموذج السوسيولوجي الأمريكي "بيتر بلو" لاختراق المجتمعات عن طريق الفساد والفوضى والقيم الفردانية، بما يصب في النهاية في مصلحة الكيانات السياسية الإمبريالية، خاصة الأمريكية منها التي تستأسد، علاوة إلى القوة العسكرية والتكنولوجية، بصناعة سينمائية وإعلامية جبارة تخدم أجندات سياسية واستراتيجية مرسومة بعناية.

من جهته اعتبر مصطفى الطالب، وهو ناقد من الخلفية المحافظة نفسها، أن السينما المغربية أصبحت رافدا مهما للقيم الدخيلة على المجتمع المغربي المسلم، وأن ثمة تيارا "جارفا يسير في اتجاه تغريبي يهدف إلى إقصاء الهوية الإسلامية المغربية بشقيها الأمازيغي والعربي، وإحلال قيم الانحلال واللاأخلاقية والحرية المطلقة في الفن والإبداع السينمائي". وهذا التيار لا يعدو أن يكون "أقلية خادعة" تعمل على نشر الفساد من خلال جعل الإبداع نظيرا "للإباحية الجنسية"، و"شرعنة السقوط الأخلاقي" من خلال توظيف اللغة السوقية والكلام النابي بدعوى التأسيس لسينما الواقع، والتطبيع مع الصهيونية تحت ذريعة التعدد الثقافي وإنعاش الذاكرة.

أما التيار الذي يوصف بالعلماني، فيشن حملة مضادة على المحافظين انطلاقا مما يعتبره مكتسبات لا تقبل المساومة في مجال حرية التعبير والإبداع؛ وهو تيار يضم خليطا غير متجانس من المثقفين والإعلاميين والحزبيين والمقربين من دوائر السلطة، بل ونافذين في مراكز القرار السياسي. ولا يخفى على المتتبعين في المغرب أن هؤلاء يوفرون الدعم والحماية للناقمين على الإسلاميين، كما هو حال التعامل مع مديرين متنفذين بمؤسسات إعلامية وسينمائية رسمية وعمومية؛ وهذا الأمر اتضح بشكل جلي وفاضح في فترة تولي حزب "العدالة والتنمية" مهام التسيير الحكومي، وهو الحزب الذي شارك في معارك كثيرة من هذا النوع، ويصنف كخصم عنيد لحرية الفن، وبالتحديد عندما اندلعت معارك علنية بين الفريقين خلال ما عرف بأزمة دفاتر التحملات الخاصة بالقنوات العمومية، حيث كُشف للملأ أن وزارة الاتصال، الوصية نظريا ودستوريا على القطاع السمعي البصري، لا تملك القرار الفعلي فيما يتصل بوضع السياسات العامة ولا ممارسة رقابة حقيقية داخله، على الأقل في قضايا متصلة بالتدبير المؤسساتي والمالي وغيرها، فبالأحرى أن تفرض خطوطا حمراء على مديري القنوات وتوجهاتهم التحريرية؛ إذ يظل هذا شأن السلطة العليا وحكومة الظل، ولا قدرة ولا شأن للحكومة الصورية المنتخبة به.

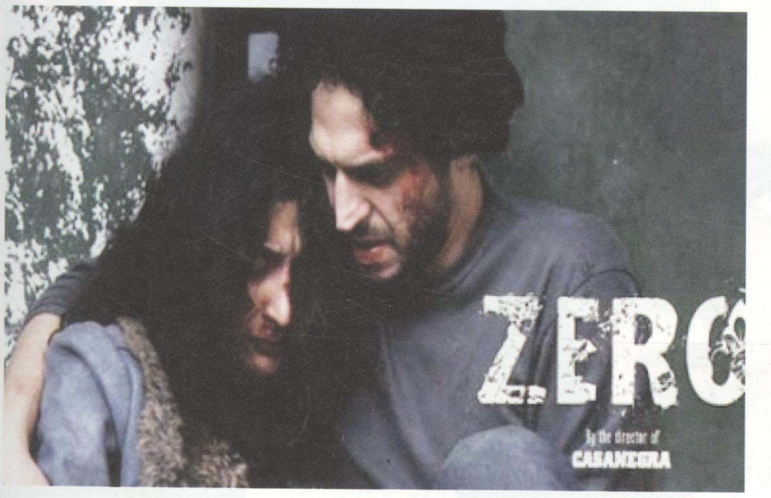
فتحت عنوان عريض وبارز: "في ظل خوف السياسة وردة أهلها، السينما المغربية تقاوم التطرف"، شنت جريدة الأحداث المغربية، المعروفة بمناوأتها للإسلاميين، حملة تنديد ضد ما صورته كردة وخوف وتراجع للسياسيين أمام زحف "التطرف الديني"، وذلك تزامنا مع ما شهده المهرجان الوطني للسينما في دورته الأخيرة بمدينة طنجة (فبراير 2013)، من سجالات ومواجهات بين المدافعين عن توجه وسياسة المهرجان والجهة الراعية له (المركز السينمائي)، الرامي إلى تشجيع سينما صاعدة متحررة وجريئة، وبين تيار يضم أصواتا مختلفة (إسلاميين وقوميين ويساريين) تتهم المهرجان بالتطبيع مع الصهيونية بعد منح الشريط الوثائقي "تينغير - جيروزاليم... أصداء الملاح"، لمخرجه المغربي المهاجر بفرنسا كمال هشكار، جائزة أول عمل. السجال خرج من صفحات الجرائد والمواقع الإلكترونية، إلى الشارع من خلال تنظيم وقفات احتجاجية ووقفات مضادة أمام قاعة السينما التي احتضنت عروض المهرجان، كما دخل على الخط مثقفون من التيار الليبرالي وأصدروا بيانا في الموضوع، فيما زعمت القناة الثانية، المساهمة في إنتاج الشريط المذكور، أن المحتجين ضد الفيلم ينطلقون من مزايدات سياسوية، عندما بثت تحقيقا حول الموضوع، وأنهم لم يشاهدوه أصلا، لكن من دون أن تعطي الكلمة لمن هاجم الشريط على أسس مقنعة. بل حتى الناطق الرسمي باسم الفريق الاشتراكي بمجلس الشيوخ الفرنسي أبدى



يهود مغاربة



المخرج كمال هشكار



بوستر فيلم «زيرو»

استغرابه لموقف بعض اليساريين المغاربة من فيلم "تنغير جيروزاليم"، واعتبره "سابقة" من نوعها. بينما لم يفوت الفرصة ممثلو التيار المحافظ لشن حملة متجددة على ما يعتبرونه مشروعا لتغريب الأمة وإرادة أقلية لفرض قيمها على المغاربة من خلال الاحتفاء "بأفلام الخلاعة والإفساد الأخلاقي"، وتلميع صورة الصهيونية بمنح أفلام تستكمل عملية "التطبيع" الجارية على قدم وساق، جوائز تعزز من قدرتها على تلبيس المغاربة تاريخهم بعد تزييفه وتحريف حقائقه. فقد طالب المقرئ أبو زيد، وهو برلماني ومثقف إسلامي من حزب العدالة والتنمية "الحاكم"، بتدخل وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية لممارسة الرقابة على الأفلام السينمائية التي تروج لقيم الانحلال وتكرس الرذيلة، وعدم الاكتفاء بدور رؤية الهلال وأوقات الصلاة، متهما المركز السينمائي المغربي بالإعلاء من نوعية خاصة من الأفلام تخدم هذه الغاية، إلى جانب أخرى تدعو إلى التطبيع ضاربة عرض الحائط بمواقف الشعب من الصراع مع الكيان الصهيوني.

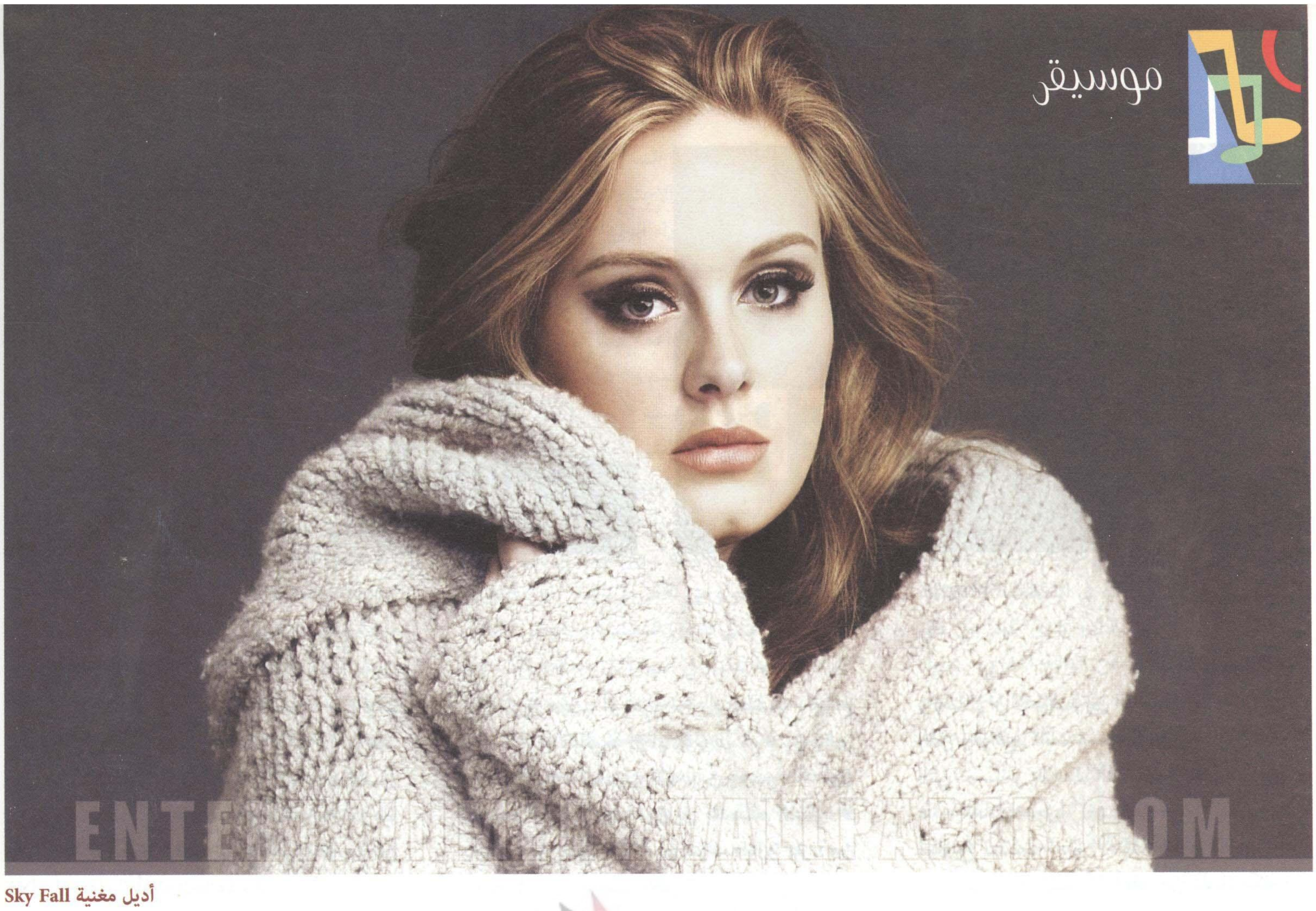
والحقيقة أن نقدا متوازنا للشريط المثير للجدل يكشف عن نقاط ضعف كثيرة، وإغفال حقائق مهمة من تاريخ تهجير اليهود المغاربة إلى إسرائيل، من قبيل تجاهل الإشارة إلى المتورطين في عملية التهجير، حيث لم يبذل المخرج مجهودا حقيقيا في استقصاء الحقائق المرتبطة بهذه القضية الحساسة، ولا الجرأة في ذكر دور الموساد وسماسرة التهجير في العملية، ولا هو أيضا سلط الضوء على واقع الاحتلال والمذابح المرتكبة من قبل العصابات الصهيونية قبل هجرة يهود قريته (تنغير/ قرية أمازيغية تقع جنوب المغرب) إلى فلسطين. كل هذه النواقص لا يمكن تعليلها بأسباب فنية، ومن حق الرافضين لنهج التطبيع أن يعاتبوا مخرج الشريط على تجاهله لحقائق بالغة الخطورة، في عمل فني/ تسجيلي يفترض فيه تسليط الضوء على تاريخ مهرب أو جرى تزويره وطمسه بدوافع سياسية أو ثقافية أو أيديولوجية. فإن يظهر المخرج يهود المغرب المهجرين وهم يتحدثون لغتهم الأصلية ويحنون إلى بلدهم الأصلي، لا ينبغي أن يلغي حقيقة أن هؤلاء صاروا جزءا من تاريخ كيان مغتصب لحق الآخرين، وأنه يجدر أن يسألوا أنفسهم، وهو ما فوته عليهم المخرج بالأحرى، لماذا سكنوا بلادا ليست بلادهم، وأخذوا جنسية كيان غاصب ومحتل ومنبوذ؟

والحال أن الفيلم لا يطرح مثل هذه الأسئلة مع أنها الأولى بالحفر في ذاكرة "مهاجرين" إلى حلم صار كابوسا في حياتهم اليومية، وجريمة ثقيلة في تاريخ شعب اقتلع من أرضه وشرد بين بلدان العالم؛ ولا يزال بعد أكثر من ستين عاما يحلم بوطنه الأم. وبدلا من ذلك، يهرب المخرج إلى تبريرات سخيفة من قبيل أن القضية تتلخص في "حرية الإبداع وحرية كتابة الحكايات التي نريد أن نحكيها من دون تابوهات.."، وأن "هناك أقلية صغيرة من المحافظين والشعبويين والديماغوجيين وأصحاب ردود الأفعال غير المحسوبة تدعو إلى فرض الرقابة على فيلم لم يشاهدوه"، كما ذهب في أحد تصريحاته.

صحيح أن التهييج العاطفي والشعارات والتحجج بالدفاع عن فلسطين لا يصنع نقدا، ولا يسهم في تنوير الحقائق المتصلة بموضوع الشريط، غير أن هروب المخرج أيضا، من الأسئلة المثارة أعلاه، لا يبرئ ساحته من المشاركة في تلبيس تاريخ مخدوم على الأهواء، أو مطروق من وجهة نظر ينقصها الكثير من الصدقية، بصرف النظر عن حق المخرج في التعبير عن أفكاره الشخصية؛ إذ إن السؤال المحرج هنا يتعلق بنوع القراءة المقترحة للتاريخ في عمل تسجيلي يوهم بالحقيقة ويتذرع برهاناتها. أما عدا ذلك، فهو تنويع وتفاصيل يعد الاختلاف حولها حق مضمون للجميع، بل ومطلوب أكثر من أي وقت مضى في مناخنا الثقافي الراهن.

والحال أن العلاقة بين الإبداع والتاريخ، أو بين الفن والواقع، كانت وستظل في صلب الإشكالات التي تستأثر بالجدل اللامنتهي، بين من يرى في هذه العلاقة مجرد "انعكاس وتضاد مع تحولات التاريخ" حسب تعبير الأديب المغربي محمد برادة، وبين من يرى المسألة أعقد من ذلك بكثير؛ إذ العلاقة بين الإبداع والتاريخ أو الواقع لا تقتصر على نقل الوقائع إلى النص أو الشاشة، وترجمة الأحداث في نصوص وأفلام صاخبة تنطق بأحلام وشعارات الثوار، وصراخ المظلومين والمكلومين؛ بل إنها علاقة تتجاوز التجلي المباشر للتاريخ والواقع الواقعي في النص/ العمل المبدع، لتصير "تجليات نوعية تستجيب لطبيعة الإبداع وأدواته وللخصوصية المُبررة لوجوده في وصفه تعبيرا يمتح من الوعي والأيديولوجيا والحس النقدي"، يقول برادة.

وعموما، فالحرب التي شنها المناهضون للتطبيع ضد شريط كمال هشكار، إن كانت تجد لها سندا في المشاعر النبيلة للمتظاهرين من شعب أدمن التعاطف والخروج في مسيرات ضخمة لمناصرة النضال الفلسطيني، فإنها مع ذلك لا ينبغي أن تجعل من قضية "التطبيع" ذريعة غبية لتناول الأعمال الفنية، الذي وحده النقاش أو النقد الفني يصلح لمقاربتها ومهاجمتها، إذا كان لا بد من الهجوم. ينبغي إذن، أن ننصت في هذا الباب لآراء أخرى، ليست بالضرورة من التيار الليبرالي المناوئ للإسلاميين، سجلت، إلى جانب النواقص، نقاطا لمصلحة الشريط، مثل محاولته فهم أسباب هجرة يهود المغرب إلى إسرائيل، وتقديم توثيق نادر لهذه الهجرة القاسية، من شأنه أن يحفز على إعادة قراءة تاريخ البلد وتأمله، بعيدا عن أي تشنج أو مصادرة لحق المخرج الشخصي، أو غيره، في الإطلالة على هذا التاريخ من زاوية المختلف والمغاير لما اعتاد الناس والمؤرخون الرسميون أن يفعلوه مع ذاكرة وتاريخ الأوطان والشعوب.



أديل مغنية Sky Fall

نالا جائزتي أفضل أغنية وموسيقى تصويرية في «الأكاديمي أوورد»

موسيقى السماء تتهاوى وحياة باي .. عزف مفعم بالمشاعر

تعتبر "الأكاديمي أوورد" واحدة من أرفع الجوائز في فن صناعة السينما، والمعروفة شعبيا بالأوسكار، تمنحها أكاديمية فنون وعلوم الصور المتحركة بالولايات المتحدة الأمريكية، وهي أكاديمية شرفية لا تمنح الدرجات العلمية ولكنها تنظم أكبر مسابقات العالم في مجال فنون السينما.

أطلقت الدورة الأولى لمسابقة أكاديمي أوورد في مارس 1926، ومازالت تعقد دوراتها في شهر مارس من كل عام لتمنح جوائز لجميع الفنون التي تشارك في صناعة السينما مثل الماكياج، الملابس، السيناريو والحوار، التمثيل، الإخراج، الجرافيك والخدع البصرية، الموسيقى التصويرية، وأغنيات الأفلام.

في الدورة الخامسة والثمانين للأكاديمي أوورد التي انطلقت هذا العام 2013، حصدت الموسيقى جائزتين الأولى لأفضل أغنية وهي Sky Fall السماء تتهاوى، وهي الأغنية الأساسية في فيلم جيمس 23، وهي النسخة الأخيرة من سلسلة هذه الأفلام، من تأليف توماس نيومان، وغناء البريطانية آديل، وهي نفسها الأغنية الفائزة بجائزة Brit Award البريطانية للعام نفسه 2013.

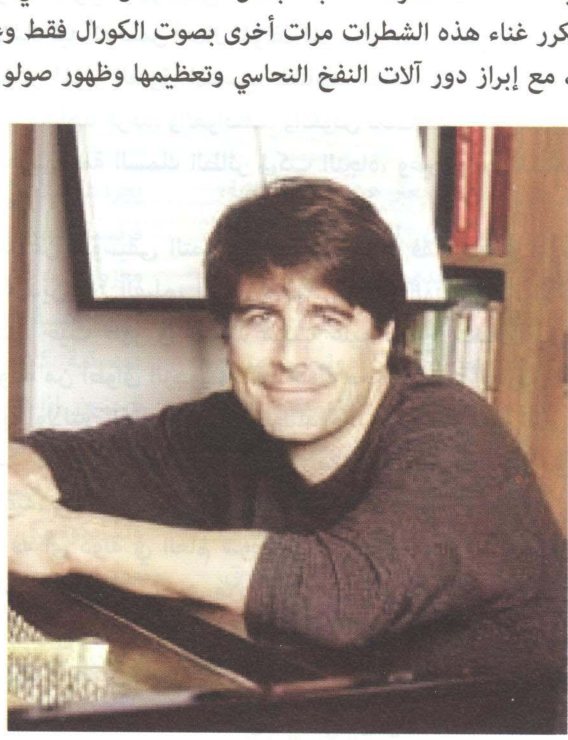
د. ياسمين فراج
أكاديمية وناقدة - مصر

الجائزة الثانية كانت من نصيب الموسيقى التصويرية لفيلم Lif Of Pi "حياة باي"، وهو الفيلم الأوفر حظا من حيث حصوله على أربعة جوائز هي: جائزة أفضل تصوير سينمائي، جائزة أفضل مكساج، جائزة أفضل مخرج وهو آنج لي، وأخيرا جائزة أفضل موسيقى فيلم، وضعها المؤلف الموسيقي الكندي ماتشيل دانا أحد أهم مؤلفي الموسيقى التصويرية في تاريخ السينما الغربية المعاصرة. درس ماتشيل التأليف الموسيقي بجامعة تورينتو بكندا، وفاز بمنحة Glenn Gould الموسيقية العام 1985 لتفوقه، وقد بدأ مشواره في تأليف الموسيقى التصويرية العام 1989 من خلال فيلم المُصلح The Adjuster وتواصلت مؤلفاته الموسيقية للأفلام التي بلغ عددها أكثر من خمسة وسبعين عملا تنوعت بين فيلم قصير وتلفزيوني، وسينمائي، وجرافيك، وتوثيقي، ومسلسلات تلفزيونية. وقد سبق أن فازت موسيقاه التصويرية لفيلم الماء بجائزة جيني أوورد Genie Award العام 2005.

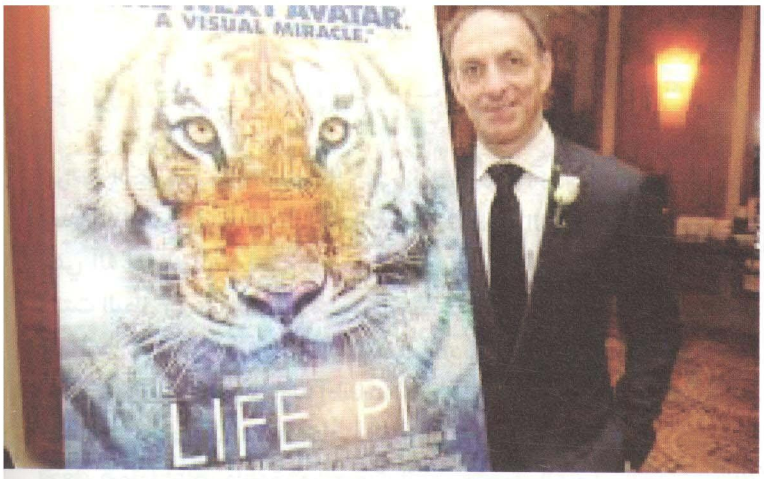
السماء تتهاوى في آخر أفلام جيمس بوند

المؤلف الموسيقي الأمريكي توماس نيومان هو مؤلف الأغنية الفائزة بجائزة الأكاديمي أوورد في دورته الخامسة والثمانين عن أغنية Sky Fall كأفضل أغنية فيلم. وهو ينتمي لعائلة موسيقية، فوالده هو المؤلف الموسيقي ألفريد نيومان، وشقيقه أيضا مؤلف موسيقي، وعمه مغن، وقد سبق أن رشحت موسيقاه التصويرية لجائزة الأكاديمي أوورد إحدى عشرة مرة، وهذه هي المرة الأولى التي تنالها مؤلفاته، وقد سبق أن فازت موسيقاه التصويرية بخمس جوائز جرامي، وجائزة إيمي.

تبدأ أغنية Sky Fall بعزف نغمة واحدة من آلات النفخ النحاسية بأداء كريشيندو، يتبعها عزف كردات نغمية (تجميعات نغمية تعزف في آن واحد) من آلة البيانو منفردا، ومع بداية المقطع «ينفجر مرة أخرى» يتسلل عزف مجموعة الكمان بأداء كريشيندو، ومع مقطع «لهذه النهاية» تدخل بعض آلات البركشن (الإيقاعية) الخفيفة. المقطع الغنائي المحوري في هذه الأغنية كان Let The Sky Fall فمع ظهور غنائه في كل مرة يحدث تطور موسيقي في الخطوط اللحنية. في المرة الأولى لغنائه يدخل إيقاع الروك البطيء من آلة الدرامز لإكساب اللحن قوة وحيوية. ومع ظهوره في المرة الثانية يظهر خط لحني لآلات النفخ النحاسي لمصاحبة الخط اللحني لمجموعة الكمان وكردات آلة البيانو. ومع ظهور غنائه في المرة الثالثة يظهر صوت الكورال المختلط (رجال ونساء) لترديد غناء ثلاث شطرات متتابعة بلحن مختلف عن ذلك الذي تغنيه آديل، ثم يتكرر غناء هذه الشطرات مرات أخرى بصوت الكورال فقط وعزف آلات الفرقة، مع إبراز دور آلات النفخ النحاسي وتعظيمها وظهور صولو لآلة



توماس نيومان مؤلف أغنية Sky Fall



ماتشيل دانا مؤلف موسيقى فيلم Life of pi

الكورنو في هذا الجزء من الأغنية. يتراجع دور آلات النفخ النحاسي نسبيا مع ظهور غناء آديل مرة أخرى مع إبراز لحن مجموعة الكمان. في الجزء الختامي للأغنية يدخل الكورال بغناء آهات مع عزف جميع الآلات التي تتوقف عن العزف تدريجيا، ثم تختتم الأغنية بعزف آلات النفخ النحاسية بالنغمة نفسها التي بدأت بها الأغنية كريشيندو ثم دمنوندو.

الأداء الغنائي للمغنية البريطانية آديل لوري كان سببا رئيسيا ضمن أسباب نجاح الأغنية، فقد كان أداؤها معبرا مفعما بالمشاعر، متنوع التقنيات الغنائية.

موسيقى باي بين الهند وأوروبا:

فيلم Life of pi إنتاج شركة تونتيث سينشري فوكس، زمن عرضه استغرق ساعتين وعشر دقائق تقريبا، لعبت الموسيقى التصويرية فيه دورا مهما جدا نظرا لأن أغلب مشاهد الفيلم كانت من دون حوار، وبذلك وقع على الموسيقى والمؤثرات الصوتية عبء ثقيل لإبراز دلالات المشهد الدرامي والحالات الانفعالية المختلفة لأبطال الفيلم.

بدأ مشهد افتتاح الفيلم في حديقة الحيوان في إحدى المدن الهندية التي يمتلكها والد بطل الفيلم (باي)، حيث يستعرض جميع الحيوانات والطبيعة الخضراء فيها، وقد وضع دانا المؤلف الموسيقي لهذا المشهد موسيقى ذات نوتات ممتدة صاحبت غناء إحدى المطربات الهنديات، حيث بدأ الغناء هامسا وازداد في الارتفاع الصوتي النسبي بأداء غنائي هادئ لم يطغ على الموسيقى، فجاء الصوت البشري وكأنه آلة ضمن الآلات الموسيقية العازفة، وقد أعطت الموسيقى، التصويرية لهذا المشهد انطباعا سمعيا بالهدوء، باستثناء الجزء الأخير من اللحن الذي ظهر فيه صوت آلة الأكرديون الذي أكسب اللحن حيوية وبهجة، ثم يختتم لحن الافتتاحية بأكمله بعزف من آلة البانسوري، الناي الهندي، وهي الآلة نفسها التي افتتح بها اللحن أيضا، ليعطي انطباعا سمعيا بالشجن والحزن. وبدخول الحوار الأول في الفيلم الذي يمثل الواقع الراهن، تكتشف أن مشهد افتتاح الفيلم يمثل الماضي السحيق في ذاكرة بطل الفيلم، ولذلك عبر فيه دانا عن حالات انفعالية مختلفة مثل الهدوء والشجن والبهجة، وهي الحالات الانفعالية التي يجيش بها عقل وقلب بطل الفيلم باي عند تذكره ماضي الطفولة والمراهقة في موطنه الأصلي الهند.

ومن الناحية الموسيقية البحتة فقد قدم ماتشيل دانا بذكاء شديد استعراضا لأغلب الآلات الموسيقية التي ستظهر في موسيقى مشاهد الفيلم المتنوعة، ومن الوهلة الأولى لموسيقى الفيلم ندرك أن دانا أراد المزج بين الحضارتين الهندية والأوروبية من خلال الآلات الموسيقية ونمط التأليف لها، لإبراز هذا المزيج المحمل به بطل الفيلم، حيث ظهرت آلات موسيقية هندية مثل الناي الهندي (البانسوري)، والطبل الهندي "طبلة"، وصوت ولغة غناء المطربة الهندية، ومجموعة الوتريات الأوركسترالية، والإكسيليفون، والفلوت، والكلارينيت، وبعض آلات البركشن الخفيفة في الأوركسترا، والأكرديون.

اعتمد دانا في تأليفه موسيقى الفيلم على نموذجين للدلالة على أنماط درامية داخل الفيلم، أولا استخدام الآلة الموسيقية الدالة: وهي التي تدل على اختلاف

المراحل العُمرية لبطل الفيلم باي على النحو التالي، اختار نغمات آلة السيتار إحدى الآلات الوترية الهندية للدلالة على شخصية البطل في مرحلة طفولته، وهي آلة لها صوت لا يتسم بالعمق والامتداد، وقد أراد باختيارها التعبير عن تشتت البطل في هذه المرحلة من عمره ونظرته للأمور بسطحية من دون إدراك مخاطرها كما ظهر في ممارساته لطقوس أديان متنوعة ومختلفة من دون الاعتقاد بواحد منها، ومحاولة إطعامه النمر بيده داخل القفص. واختياره لآلة البانسوري، وهي آلة تشبه الناي ولكنها أطول منه كثيرا، وقطرها أوسع مما يجعل صوتها أغلظ وأعمق من صوت الناي، وتحمل الشجن والحزن، للدلالة على مرحلة المراهقة عند بطل الفيلم. بينما اختار المؤلف الموسيقي مجموعة آلات النفخ النحاسية للدلالة على مراحل الخطر والتوتر في مشاهد الفيلم، وكان أول ظهور لها في مشهد وداع باي لصديقته الهندية قبل مغادرة الهند مسقط رأسه وموطنه، وهو المشهد الذي سبق ظهوره على السفينة المنكوبة التي أفقدته أسرته بأكملها وعرضت حياته للخطر، فقد نجحت الموسيقى في تهيئة المتلقي لمشاهد التوتر والخطر في الفيلم. في مشهد العاصفة التي هاجمت مركب النجاة، برز لحنان يتصارعان بين مجموعة الكمان التي عبرت عن الحالة الانفعالية للبطل اليائس، وآلات النفخ النحاسية التي تعبر عن جبروت الطبيعة. حاول دانا إبراز الشخصية الهندية من خلال موسيقى بعض المشاهد مثل مشهد قراءة البطل للتعليمات الإرشادية في كُتيب مركب النجاة، الذي خصصه لعزف مجموعة من الآلات الهندية فقط هي السيتار، البانسوري، والطبلة الهندية، وكأن الموسيقى أرادت إبراز محاولة البطل لاستجماع معارفه في مرحلة الطفولة (آلة السيتار) وإضافتها إلى مرحلة مراهقته (آلة البانسوري) لتجاوز محنتة.

ثانيا، استخدام اللحن الدال: فقد تعمد دانا تأليف ألحان مختلفة في بنيتها الموسيقية للإشارة إلى البيئات المختلفة التي تدور فيها أحداث الفيلم. فقد ارتبط ظهور اللحن الراقص ذي الإيقاع الثلاثي (فالس) الذي صاحب عزف مجموعة آلات الأكرديون، البيانو، مجموعة الكمان، الهارب، وآهات بأصوات الكورال، في المشاهد التي تدور في الحي الفرنسي بالهند، مثل مشهد بيسين موليتور، ولقاء والده بوالدته في هذا الحيّ.

بينما استخدم نغمات الأجراس (أجراس الأوركسترا) في جميع مشاهد الفيلم التي صورت اندهاش البطل جراء اكتشافه لحقائق وعوالم جديدة على ثقافته، كما في مشهد تخيله لصور قصص الأطفال وهي تتحرك، ومشهد ليل المحيط واكتمال القمر الذي عكس ضوءه على أسماك المحيط، ومشهد اكتشافه لتحلل الأسماك في بركة مياه الجزيرة أثناء الليل. كذلك ظهرت أصوات الأجراس في مشاهد أمنيات وتخيلات البطل لبعض الصور، كما في نهاية مشهد استغاثته بسفينة كانت تعبر المحيط، ومشهد تخيله لصور حيوانات الحديقة ووالدته في عمق المحيط بعد تجاهل السفينة له. واختيار دانا لأصوات الأجراس جاء مناسبا تماما لهذه المشاهد نظرا لطبيعة نغماتها التي تحمل رنينا ممتدا يتسم بالعُمق ويعطي انطباعا سمعيا بالأجواء الحالمة غير الواقعية.

التظليلات ودورها في الموسيقى التصويرية

التظليلات الصوتية هي مجموعة من التقنيات العزفية أو الغنائية، الغرض منها إبراز حالات انفعالية بعينها، ولا يمكن فصلها عن الموسيقى بشكل عام خاصة التصويرية منها. ومن أبرز التظليلات الصوتية التي ظهرت في الموسيقى التصويرية لمشاهد فيلم حياة باي كانت: التدرج في شدة الصوت أو انخفاضه كما في مشهد تصاعد شعبية الطفل باي في مدرسته وهو يدرس لهم الأرقام على السبورة، وقد صاحبه تدرج في شدة أصوات الآلات العازفة. كذلك في موسيقى مشهد غوص البطل باي في عمق المحيط أثناء غرق السفينة التي تحمل أسرته، ثم اندفاعه الى سطح المياه لينجو بنفسه، حيث لعب التدرج في شدة وانخفاض صوت الآلات الموسيقية العازفة خاصة مجموعة النفخ النحاسية دورا في تجسيد الغوص والصعود من أعماق المحيط.

ومن تقنيات العزف التي كان لها دور مهم في موسيقى الفيلم، تقنية نبر أوتار



جائزة الأكاديمي أوورد

آلة الكمان (البتزيكاتو) التي ظهرت في موسيقى مشهد دخول باي الطفل إلى الكنيسة مصاحبة لنغمات آلة الأكسليفون، فعبرت عن حب استطلاع ودهشة الطفولة. بينما استخدمت تقنية ارتعاش نغمات أوتار مجموعة الكمان (تريمولو) التي تُعطي الانطباع السمعي بالتوتر والترقب في مشهد أول ظهور للنمر ريتشارد باركر، ومشهد محاولة قتل "باي" للنمر وهو في مياه النهر، ومشهد ترويض باي للنمر على مركب النجاة، ومشهد استغاثة البطل بإحدى السفن المارة في المحيط، وغيرها من المشاهد.

كذلك وظف دانا الصوت البشري المنفرد والجماعي بشكل جيد ومؤثر في موسيقى الفيلم، كما في مشهد حكي والدة البطل باي لقصص الأطفال، حيث صاحب المشهد آهات من صوت نسائي بأداء رقيق هامس، وكأنه لسان حال الأم من دون أي مصاحبة آلية. بينما نجده يوظف الكورس النسائي أو الرجالي أو المشترك في الكثير من المشاهد، منها مشهد مهاجمة العاصفة لمركب النجاة حيث جاء غناء وآهات الكورال وكأنها أصوات الإله الذي أنجاه من موت محقق مرات عدة.

لقد نجح المؤلف الموسيقي في المزج بين الحضارة الهندية والأوروبية بالموسيقى، وكان ذلك عاملا أساسيا في استحقاق موسيقى الفيلم جائزة الأكاديمي أوورد في الدورة الخامسة والثمانين.

المؤثرات الصوتية والموسيقى الحية

مما لاشك فيه أنه ضمن أعمال المؤلف الموسيقي الذي يضع الموسيقى التصويرية أن يختار المؤثر الصوتي المناسب لمشاهد الفيلم، وقد نجح ماتشيل دانا في تجسيد مشاهد الرعد، والعواصف، والغوص تحت مياه المحيط، والصعود فوق المياه، ومهاجمة السمك الطائر لمركب النجاة، وغيرها من المشاهد بالمؤثرات المتنوعة.

وبعيدا عن الموسيقى التصويرية لماتشيل دانا، فقد ظهرت الموسيقى الحية في مشهدين من الفيلم، أولهما مشهد احتفال الهنود بعيد الآلهة المتعددة عندهم، حيث ظهر في المشهد مركب عليه نموذج لتمثال بوذا تلف رقبته مجموعة من أطواق الزهور وتلتف حوله مجموعة من العازفين لآلات المزامير الهندية ولآلتين إيقاعيتين هما الطبلة والدهول. والمشهد الثاني هو مشهد مدرسة الرقص في المعبد، حيث يظهر بطل الفيلم وهو ينقر على آلة الطبلة الإيقاعية، بينما تصاحب عزفه المعلمة بنقرات صوتية، وهذا النوع من الإيقاع لا تعرفه أي دولة في العالم سوى الهند، ويطلق عليه أسلوب الكونوكول أو السولكاتو في مناطق أخرى من الهند. وهو أسلوب لقراءة الإيقاع وأدائه من خلال مقاطع لفظية متفق عليها، وتدرس للأطفال في المعابد منذُ الصغر، وقد قدم المخرج هذين المشهدين لإبراز خصائص البيئة الهندية.

لقد استطاع ماتشيل دانا ومخرج الفيلم آنج لي أن يقدما نموذجا للمزج بين الحضارات من خلال المشاهد السمعية والبصرية بجدارة.

حفزت الجانب الروحاني وسطر العُشاق نزيفهم أغاني

هل يمكن للموسيقى تعويضنا ما فقدناه في أروقة الحياة؟

مقابل خيباتنا، تشبه الموسيقى وعدا بأن ثمة شيئا آخر يمكن تحقيقه. أنتحل هنا مقولة للكاتب الفرنسي مارسيل بروست وهو يصف عذابات حبه بألبيرتين في "البحث عن الزمن المفقود" وتعويضا عن ذلك وجد ملاذا له في الفن. لكن هل يمكن للموسيقى تعويضنا عما فقدناه في أروقة الحياة؟ مثل هذه الأسئلة لا تحتمل إجابة بقدر ما تفتح متسعا من التصورات. وفي ما يخص كثيرا منا، ستظل الموسيقى إغواء أبديا، بينما نبحث عن وعد تمثل لنا في عينين كالحياة نفسها.



في فصل "غرام سوان" من "البحث عن الزمن المفقود"، عندما التقى بأوديت لم تبد له جميلة، لكنه وجدها شبيهة بامرأة مرسومة في لوحة ربما للأسباني غويا وكأنه يتحقق في اللوحة تصور جمالي، يتجاوز الواقع. ما فجر الحب بينهما سوناتا لفانتوي، كانت تُعزف على البيانو في أربعاء آل فيريدران، بينما تجلس أوديت إلى جانبه. ستعود موسيقى فانتوي، وهو شخصية مُختلقة، لتكون ثيمة في حب مارسيل (الراوي) نفسه إنما في إثارة ألمه وشكوكه إزاء ما ظنه خداعا. من منا لم يترك في موسيقى أو أغنية مخزون ذكرى، أو لم ينسج في لحن ما، تصورا يشبع مخيلته بقصة طالما بخلت بها الحياة.

جمال حسن
ناقد موسيقي - اليمن

فهم الموسيقى في نطاق لا يعبر عن عاطفة ذاتية، سيبدو لكثيرين غير قابل للاستيعاب. حفزت الموسيقى منذ الأزمنة القديمة، الجانب الروحاني أثناء طقوس العبادة، كما سطر العشاق نزيفهم أغاني. بكاء عشتار على حبيبها أدونيس، امتزج بالغناء كصرخة حب. لكن هل اقتصرت الغاية الإبداعية للموسيقى على الوجود الروحي؟ أي أن الوجود المادي خارج عالمها. النطاق الروحاني هو أحد تبسيطاتنا للإبداع الموسيقي. وعلى رغم التوظيف المستمر للموسيقى في أغراض من الإيمان إلى السوق، فإن علامة تميزها تكمن في التراكيب اللحنية، وهي السمات التي يصعب علينا فهمها كمتذوقين.

مفاهيمنا للموسيقى تشبه طعنات نوجهها غير مدركين لشخص نحبه. حصر الفنون على الركن العاطفي، يجردها سلاحها الأقوى؛ عمقها اللُعبي. زارت طبيبة فرنسية اليمن في خمسينيات القرن العشرين، والبلد معزول كأنه منسي في كهف قروسطي. تقول في كتابها "كنت طبيبة في اليمن" إنها تعمدت فتح أسطوانات موسيقية كلاسيكية بصوت عال، لترى انطباعات اليمنيين إزاء عالم مجهول لهم، لاحظت الدهشة، وملامح الفضول لسماع شيء غريب عنهم. وكما تقول فإن كثيرين استساغوا أعمال الرومانسيين مثل برامز وتشايكوفسكي وفاجنر، بينما لم تعجبهم أعمال باخ وموزارت.. ويعطي هذا المشهد البعد الذي اعتمده الحكم في برنامج المواهب العربية. فالشحنة العاطفية والانفعالية اللحنية تكون أقرب إلى المفاهيم الموسيقية العامة، أو لذائقتنا الفطرية، بينما الجمل الموسيقية المتسمة بالبناء والشكلية، هي الجمالية المفقودة لدينا.

الشرق الطنان

إشكالية نظرتنا للموسيقى جسدها الحكم في برنامج اكتشاف المواهب؛ نظرة بدائية محصورة في ركن عاطفي محض أو شعوري. وهذا الغطاء الروحاني الخادع، الذي يتصف به الشرق، ليس أكثر من إخفاء للخواء الداخلي. فعلى الصعيد الفني يزداد اللجوء إلى المغالاة الانفعالية، أو الخطابية الطنانة. ويبدو أن الفن الإبداعي في واقعنا، يشبه إلى حد كبير حالة عازف كمان ديستوفكسي.

سمعت ذات يوم عازف عود كان موهوبا يقول إنه يهجر آلته فترات طويلة، أحيانا شهورا، وعندما يعود إليها، يشعر بعزفه أكثر إبداعا، لأن الفن، من وجهة نظره، يعتمد على الإحساس فقط. وهي نظرة تلقى الاستحسان لدى العرب. غير أن موهوبا كبيرا

في الموسيقى مثل محمد عبدالوهاب، أشار إلى أن الموهبة نصف الفن، بينما المثابرة والصقل النصف الآخر.

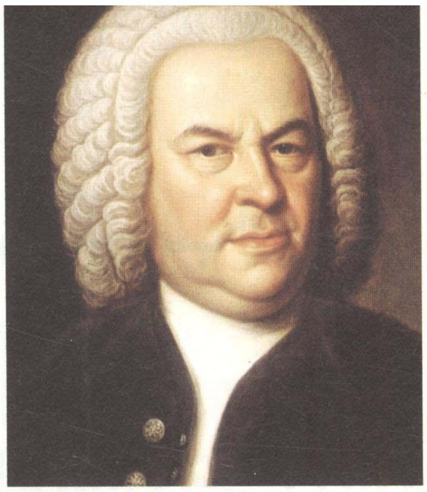
واحدة من قيم العزف، التقنية المكتسبة بالتمرين اليومي؛ حاجة العازف للعب على آلته، كطفل لا تروي الألعاب شغفه. كان عازف كمان رواية ديستوفسكي "نيتوتشكا نزفانوفنا" موهوبا، يحاول تبرير خموله بمغالاة إحساسه بالعظمة. وفي اللحظة الأخيرة شعر بالخوف من آلته، التي صار يجترح منها أنينا ناشزا. بسبب التوقف عن العزف تفقد الأصابع مرونتها، وللتغطية على رداءة العزف، يحاول استدعاء إحساس مغالى به.

تحتاج الفنون أيضا للشكلانية سواء في ترفها أو تقشفها، لكن ليس بالتطرف لجيل ما بعد شونبرج، إذ تحولت الموسيقى إلى ما يشبه مختبر اختراع. موسيقي كبير مثل إيجور سترافنسكي، قال إنه يعمل بصورة يومية على الموسيقى، وأشار إلى أن ذلك ما يتوجب على الفنان القيام به، وليس انتظار الإلهام. كذلك الحواس بحاجة إلى العمل المتواصل، كي لا تصاب بالخمول والضمور.

خيبة أولى سببها الهارموني

يرى البعض أن الموسيقى ليست مكتسبة، بل مسألة فطرية، موجودة في الإنسان. يقول الشاعر الألماني جوته إن الموسيقى شيء فطري تماما وداخلي، لا يحتاج من الخارج إلى تغذية كبيرة، ولا إلى خبرة مستمدة من الحياة.

غير أنه علينا التفريق بين أول إشارات أو تعابير فنية، بدأها الإنسان بصورة عفوية، (محاولة البشر اقتفاء أصوات الطيور والطبيعة، وبدلا من تقليدها تماما، توصل إلى مكامن جمالية أخرى تشبهها) وبين إبداع وراءه إرث هائل من الفنون. حتى ذائقتنا تكتسب تطورا معرفيا، في الموسيقى مثل الفنون الأخرى. للأذن أيضا عاداتها في هضم الأصوات، وكثير من الموسيقى تبدو غريبة، غير مقبولة، لأنها غير مألوفة. في المدرسة الابتدائية، عندما كان لا يزال هناك حصة موسيقى أسبوعية، سمعت للمرة الأولى عن بيتهوفن. وبعد سنوات، عثرت على تسجيل كونشرتو للبيانو. كانت حينها الموسيقى المثالية، شكل هادئ ورائج، منها للأسباني رودريغز، وهي من كونشرتو للجيتار والأوركسترا، تُعرف بطريقة حديثة، كنا نسميها "المونامور". صدمتني موسيقى بيتهوفن، بتركيباتها الهارمونية، تناوب صخبها وهدوئها. هذا التفاعل



باخ

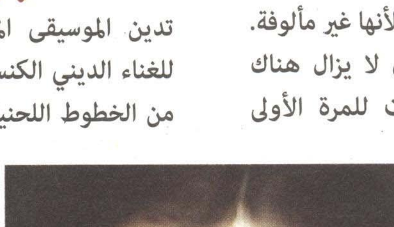
اللحني، يبدو لكثيرين نوعا من الصخب المؤذي للأذن. وقد تجعله مقبولا خلفية متحركة للكرتون، بوصلات مقتضبة ومتنوعة، لكنها لا تجعله موسيقى كلية.

ثم في الجامعة، كنت أبحث عن لحن أغنية ألف ليلة وليلة، لأم كلثوم، في باليه "شهرزاد" لرامسكي كورساكوف، بعدما كلمني مخطئا شخص التقيته، أن لحنها اقتبسه بليغ حمدي. ومع أن الموسيقى لحنية، وأقرب إلى آذاننا، فيها سمات شرقية فتش عنها كورساكوف في الموسيقى التركية، لكنها بدت مخيبة، لأني لم أعثر على اللحن المصري. حتى مع باليه بحيرة البجع المتسم بغنائية رومانسية، فقد كانت هناك مواضع لحنية صادمة بصخبها. تتدفق ألحان بسلاسة تختلط مع طابع تشايكوفسكي الانفعالي كأحد الرومانسيين الكبار غير المبالين بالشكل. كنت أبحث عن لحن تخيلته، رُحت أرسم صورته الهلامية، ولم أجده. مع ذلك كانت أسهل من موسيقى بيتهوفن التي واجهت معها عسرا في تقبل الموسيقى الهارمونية، خصوصا أنه يصعب علينا حفظ اللحن ودندنته، كما هي الموسيقى ذات اللحن الواحد. لكن مع الوقت يمكن تذوق الموسيقى الكلاسيكية.

هل يمكن اكتساب الموسيقى كما تكتسب مثلا العادات؟ يقول بروست بلسان الراوي "الأيسر أن يتخلى المرء عن عاطفة منه عن عادة". وهو يحاول إقناع نفسه بهجر محبوبته. غير أن ما نكتسبه في الفن، أو الموسيقى، يتجاوز أيضا مفهوم العادات، إذ يتشكل لدينا كحالة معرفية وجمالية.

التعدد الصوتي والتماثل الصوتي

تدين الموسيقى المتعددة الأصوات (البوليفونية) للغناء الديني الكنسي. ويقوم هذا الغناء على عدد من الخطوط اللحنية مقسمة على أصوات الكورال، كل مجموعة تغني لحنا في وقت واحد. وكان ذلك التوليف اللحني، بما يخلقه من تماوج وتعارض، يمنح فخامة صوتية تتسق مع مهابة العبادة وروحانيتها. حتى مع ظهور الإصلاح الديني، اتبعت البروستانتية التقاليد الصوتية نفسها، وتنافست الكنيستان في خلق موسيقاهما. ويرى الغرب أن التعدد الصوتي ابتكار يخصه لا وجود له في الجذور



بروست

اليونانية والبيزنطية، ومنها انطلق للموسيقى الدنيوية. يعتمد البوليفوني على لحن رئيسي عريض، كان في المرحلة القوطية يُعرف بالغناء الجريجورياني نسبة إلى البابا جريجوري الأول الذي عاش بين القرنين السادس والسابع الميلاديين، ثم تُبنى عليه ألحان أخرى تقابله بصورة أفقية، وتكون منخفضة بحيث لا تطغى على اللحن الرئيسي. ولم تكن الألحان في العادة متسقة، وقام كثير من الموسيقيين بإدخال ألحان دنيوية، لتجذب الجمهور إلى الكنيسة. كما أنه في عصر النهضة، تبسطت الخطوط اللحنية. وضعت الكنيسة قواعد الغناء البوليفوني في القرن العاشر الميلادي، ثم تطورت وبلغت ذروتها في عصر الباروك، وبالتحديد مع يوهان سيباستيان باخ.

هل كان ذلك السبب لاكتشاف الهارموني. بدأ العصر الكلاسيكي مع موت الألماني باخ، 1750، لكن موجة الروكوكو المفضية إلى الكلاسيكية، انبعثت في مراحل متأخرة من حياته. ساعد التماثل الصوتي (الهارموني) على ظهور السيمفونية أكبر القوالب الموسيقية، والتي تدين لكارل فيليب إمانويل باخ، ابن باخ، وجوهان شتاميتز. وساهم النمساوي هايدن في اكتمال السيمفونية الكلاسيكية بإضافة رقصة الموتيت، وإضافة الحركة الرابعة. وسار من بعده موزارت وبيتهوفن تقريبا في الصيغة نفسها. تعتمد الهارمونية على توليف من الألحان المتنافرة (ثلاثية أو أكثر)؛ لحن رئيسي وآخر يتعارض معه. وفيما الألحان البوليفونية متوافقة تسير بصورة أفقية، فإنها عمودية في الهارموني؛ لحن يسير إلى أعلى وآخر إلى أسفل (متماثلة).

عمّ تعبر الموسيقى؟

مقارنة بالميلودية ذات اللحن الواحد، فالموسيقى التي تأسست على قواعد أكثر تعقيدا، كما في التعدد الصوتي والهارموني، أنتجت فنا أرفع قيمة. مما يؤكد الحضور الذهني العالي لها، وبما تتمتع به من صنعة عالية. لكن هل يمكن للموسيقى أن تعبر عن شيء بعينه. كثير من المشاعر توظف في ما نسمعه من لحن. لكن هل يمثل لنا اللحن نفسه الانطباعات نفسها؟ تحوم حول الموسيقى فكرتان رئيسيتان التجريدية والتعبيرية. لكن هل سنستسيغ سماع الموسيقى من دون تكوين فكرة أو تصورات؟ أو أنها خارج ذلك لا يمكن أن تمثل لنا شيئا. يعتبر الفيلسوف الألماني هيجل الموسيقى أكثر أشكال الفنون تجريدية، يتفق كثيرون حول البعد التجريدي للموسيقى كونها تفتقر إلى لغة مباشرة، كما تمثله لنا الكتابة أو حتى الرسم. مع ذلك فهيجل يضع تلك التجريدية في مصاف فكرة أسمى تتجسد في الروح. وهذا لا

ينطبق تماما مع الاتجاهات الحداثية اللاتعبيرية، كما لدى سترافنسكي وآخرين.

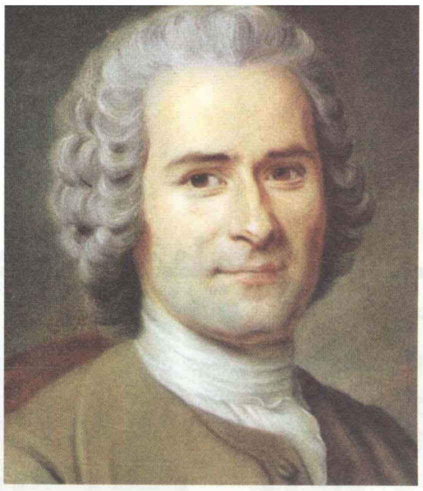
بالنسبة للفرنسي جان جاك روسو فإنها محاكاة للعالم الواقعي. يقول إنها "لا تجسد الأشياء مباشرة، بيد أنها تثير في النفس الحركات ذاتها التي تعتري المرء وهو يرى الأشياء". هل فعلا تنسخ الموسيقى هذا الواقع وتنقله، حسب ما يخلقه لدينا من حركة. لم تكن مقولة روسو سوى تأكيد لمقولة أرسطو التي تضمنها كتابه فن الشعر، يقول: "الفن يحاكي الطبيعة بالإضافة إلى ذلك فإنه لا ينقل المواد الطبيعية بشكل حرفي كما هو الحال في تصوير المناظر مثلا، ولكنه يؤدي إلى نقل الحركة والحالة العاطفية النفسية مثل الغضب والسعادة".

وكانت لأفكار روسو فعالية في أوروبا الرومانسية. إذ بدأت الموسيقى تضع عنوانا وصفيا أو أدبيا، باعتبارها محاكاة له. ويمكن أن تكون السيمفونية السادسة (الريفية) لبيتهوفن أول عمل موسيقي خالص، قائم على وصف فكرة، وتطور هذا الاتجاه مع الفرنسي برليوز، إلى أن ابتكر المجري فرانز ليست قالبا موسيقيا معنيا بمعالجة مواضيع أدبية أو شعرية، أطلق عليه "القصيد السيمفوني". وهو عبارة عن حركة واحدة طويلة تقوم على فكرة ثابتة، ألغى فيها الفواصل الموسيقية.

لكن سنعود إلى السؤال نفسه، عمّ تعبر السيمفونية السادسة لبيتهوفن "الريفية"؟ هل سنجد الطبيعة حتما تترنح من الثيمات والعلامات الموسيقية، حتى عندما حاولت محاكاة أصوات الطيور، هل نشاهد حتما ما أرادت التعبير عنه؟ وإذا أردنا أن نرى الطبيعة من خلال الموسيقى فإننا سننسج تلك الثيمات المتقابلة بين اللحن وما تخزنه أفكارنا.

الموضوعي والذاتي

هناك موسيقى مرحة، وأخرى كئيبة، ربما حزينة، لكن عندما نبدأ في تفكيكها كحالة شعورية، تبدأ مرحلة الالتباس الموسيقي. بمعنى أن محدودية تعبيرها هي جانبها المتعذر عن الانغلاق؛ مصدر تعددها واتساع عوالمها. إلا أنها ليست بذلك البعد السطحي الذي يراه روسو. يرى الفيلسوف النمساوي كارل بوبر أن الموسيقى الموضوعية يمثلها باخ وموزارت. ومع أن موسيقى بيتهوفن، كما يقول، موضوعية، لكنه "تسبب بصورة غير مباشرة في الانحطاط الموسيقي". برأيه فبيتهوفن "لم ينسق إلى نزواته الذاتية، لكنه أراد للفن التعبير عن الذات". يعلن بوبر رفضه للجانب التعبيري في الموسيقى. غير أنه لم ينكر وجوده كما فعلت اتجاهات حداثية وما بعد حداثية.


روسو

مع نهاية القرن التاسع عشر، كانت الموسيقى بالنسبة لديبوسي تمضي بلا غاية، متطلعة فقط إلى جرسية الصوت. كما كان الرسم حصيلة ألوان، لدى الانطباعيين. ينكر سترافنسكي وجود الجانب التعبيري، بل إنه أرادنا ألا نرى هذا الجانب البتة. وهو ما جلب عليه نقد ثيودور أدورنو اللاذع، حيث رأى في رغبته لجعل الموسيقى موضوعية، نوعا من "التأييد الضمني للمجتمع الرأسمالي". هكذا حول أدورنو الموسيقى إلى بيان تأييد سياسي.

في الواقع كان سترافنسكي يرفض أن تجسد الموسيقى شيئا آخر سواها. إلا أنه حين قام الأمريكي جورج بالانشاين في العام 1963 بتصميم رقصات لعمله "حركات للبيانو والأوركسترا" الذي وضعه قبلها بأربع سنوات، قال إثرها إن "الرقص يجسد الموسيقى ويؤكد العلاقات السمعية التي لم أكن على وعي تام بها" وهو ما لم يره في رقصات طقوس الربيع، أو بتروشكا.

جذور الحداثة

ثمة فهم سطحي للحداثة باعتبار أنها مناهضة لكل ما هو متقادم في الفن. يدرك الفنانون العظام كيف يعبر الفن عن عصره، وتنبع أصالته من كونه استمرارا متصلا بتاريخ الفن. في مرحلة متأخرة، بدأ سترافنسكي يستقصي جذور الموسيقى، بالاشتغال على موسيقيين من القرون الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر، مع الاحتفاظ بخاصية تقشفه اللحني. وهذا لم ينتج عنه أي استنساخ، بل ما أراد أدورنو التقليل منه، باعتبارها موسيقى على الموسيقى، وهي ميزة أو اكتشاف حداثي، بجعل تاريخ الموسيقى لحظة ممكنة لإبداع جديد. وهو ما عبر عنه شاعر عظيم كالمتنبي، حين وصف الشعر أنه "حافر على حافر". فالنمساوي شونبرج (أحد مؤسسي اللامقامية، والأكثر تمردا في حداثيته) قال إنه تعلم من موزارت "الجمل اللحنية غير المتساوية الأطوال، أو خلق الأفكار الثانوية". ومن باخ "كيف يخلق مجموعة من العلامات تتصاحب فيما بينها، ثم فن خلق الكل انطلاقا من الجزء، أو تطور اللحن من نواة واحدة".

كوزموبوليتانية الموسيقى

يتطور اللحن من نواة واحدة في موسيقى باخ، غير أنه في موسيقى الفرنسي كلود ديبوسي يتطور من خلية لحنية. لكن ليس على طريقة باخ التي يتطور فيها الجزء إلى الكل، إنما في فن التدقيق على الجزء. أعجب ديبوسي بالنظام الصوتي اللاوظيفي للموسيقى الأندنوسية "الجملانية"، حيث تتطور الجمل الموسيقية من خلية لحنية، "تعاد بانتظام مع تغيير وتعدد موازينها داخل القطعة الواحدة"، وهو ما وجد فيه ضالته الموسيقية. كما أنه اقتبس السلالم الخماسية والسداسية من الموسيقى الآسيوية في هارموناياته اللاوظيفية.

وجد شونبرج في الراجا الهندية صورة للتحرر من المقامية، بانتقالها من مقام إلى آخر في منظومة اثني عشرية. تجسد الراجا الذائقة الأرستقراطية الهندية التقليدية، تقوم موسيقى شونبرج "اللامقامية" على 12 صوتا، في حرية الانتقال بين المقامات. على عكس الاتجاهات القومية لدى الرومانسيين، حيث كانت تبحث في العادة عن اللحن، ذهبت بعض الاتجاهات الحداثية تنقب في موسيقى الشعوب بحثا عن قوالب وتراكيب لحنية. ظهر في روسيا القرن التاسع عشر القوميون الخمسة الكبار، أرادوا الخروج من هيمنة الموسيقى الجرمانية، وإنتاج موسيقى وطنية. غير أن الحداثة كانت تؤكد الكوزموبوليتية، ومضت باحثة عن موسيقى كونية.

تتوقف جمالية الموسيقى، بالنسبة للبعض، على قيم صوتية محددة متفق عليها. ما الذي يجعلنا نفضل موسيقى على غيرها، أو صوتا على آخر. كان بجانبي مغن شاب بيننا كنا نستمع للحركة الثالثة من سوناتا بيتهوفن 14، وأبدى انزعاجه من سرعة اللحن. لم تعتد أذنه هذا النشاط في الحركة، وهي تتدفق بسرعة لم يستعذبها. على العكس بدت الحركة الثانية للسوناتا، والمعروفة بـ "ضوء القمر" المتباطئة ذات الانسيابية الناعمة، محببة.

يقول إيليستير وهو رسام في رواية بروست: في الفن لا فرق بين كاتدرائية رائعة البناء ومدرسة بلا ملامح"، يمكن تحوير ذلك؛ لا فرق بين صوت جميل وآخر قبيح في السلم الموسيقي. لا فرق بين ما نستعذبه سريعا وبين ما يبدو منفرا. بل إن أدورنو رأى أن الأصوات الأقرب لأن تبدو قبيحة هي الأعلى قيمة، وهذا بحد ذاته يعبر عن أيديولوجيا فنية غير مستحبة. هناك أحكام شائعة، ومضللة، لا تقبل كثيرا الأصوات الحادة، أو الأكثر غلظة. مقولة بروست على لسان رسامه، تعني أن قيم القبح والجمال تتغير في الفن عما هو في الواقع، كما قيم الخير والشر.


موزارت

يضم زخارف معمارية وحرفا يدوية ومخطوطات وكتبا نادرة

متحف الفن الإسلامي في ألمانيا .. التاريخ إن حكى

يحتل متحف الفن الإسلامي الطابق العلوي من متحف البرجامون الواقع بجزيرة المتاحف في العاصمة الألمانية برلين. وتشغل المعروضات الدائمة بالمتحف قاعات الجناح الجنوبي منه، في حين توجد قاعة المعروضات المتغيرة بالجناح الشمالي منه. والقاعات الدائمة والمتغيرة مقسمة إلى ثماني عشرة قاعة متفاوتة المساحة والتقسيم والمحتوى. والجناح الخاص بالمعروضات الدائمة المعروضة في سبع عشرة قاعة، مخصص بالكامل لعرض الكثير من فنون الشعوب الإسلامية في الفترة من القرن السابع إلى القرن التاسع عشر. ويمتد القوام الجغرافي للمجموعة الفنية على نطاق واسع، من أسبانيا شرقا حتى الهند جنوبا، مع تركيز رئيسي يتمحور حول منطقة الشرق الأوسط عامة، وعدة بلدان على وجه التحديد منها مصر والعراق وسوريا وتركيا وإيران.

محمد هاشم عبدالسلام
كاتب وناقد ومترجم - مصر



سجادة تركية من الصوف ترجع للقرن السادس عشر

تتكون التشكيلة التي تضمها مجموعة المتحف الدائمة من زخارف معمارية، وفنون تطبيقية، وحرف يدوية، ومخطوطات وكتب نادرة من حيث القدم والزخرفة والتزيين والطباعة. وتمثل الزخارف المعمارية أهم عناصر جذب الانتباه الرئيسي في المجموعة، وتعمل على نقل مفاهيم الفضاء أو المساحة والبيئات والوسائط المختلفة، فنجد منها الحجر، على سبيل المثال "واجهة قصر المشتى"، والجصيات ومنها ما هو نتاج التنقيبات والاكتشافات الأثرية في منطقة سامراء، وكذلك الأعمال الخشبية المتنوعة المزخرفة والموشاة والمنمقة مثل "الحجرة الحلبية"، إلى جانب تنوع التقنيات المختلفة المنفذة بها أعمال النحت والحفر والنقش سواء على السيراميك أو الجدران مثل "محاريب الصلاة أو القبلة" المتنوعة من كاشان وقونية وغيرها.

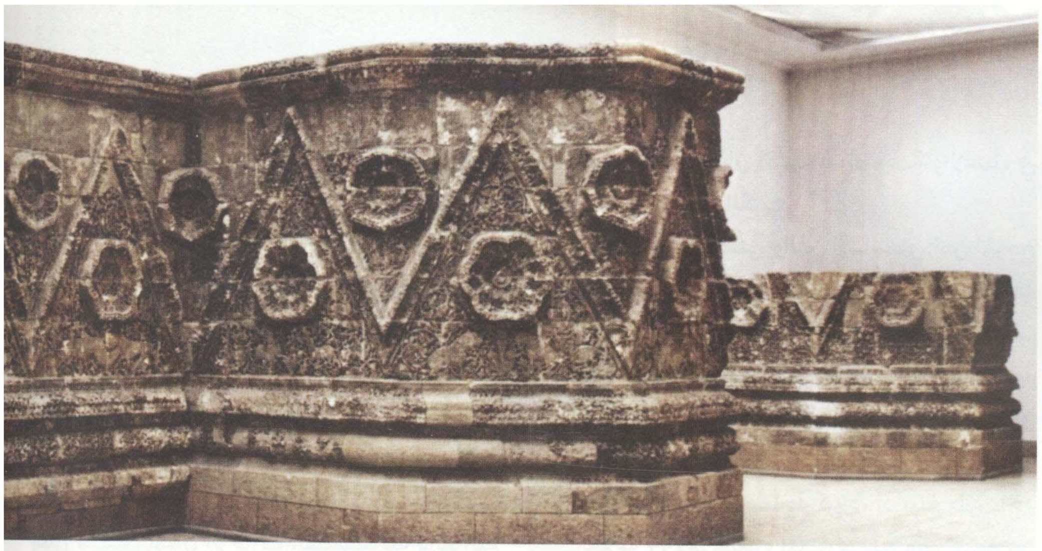
وتتضمن الفنون التطبيقية أعمالا في شتى المجالات الفنية الممكنة: الآنية الخزفية، والمعدنية، وأعمالا نحتية على الخشب والعظم والعاج، إلى جانب الزجاج والمنسوجات، والسجاد. وبين منطقة الكتب والمخطوطات القديمة، نجد أعمالا بديعة التنميق والزخرفة والتجليد وإبداع الخطوط لمجلدات بالغة الأهمية ترجع إلى فترة حكم المغول وغيرها من الفترات التاريخية المهمة في تاريخ تطور فن صناعة الكتب بالعواصم الإسلامية المتعددة على مر العصور.

تاريخ المجموعة

عندما افتتح متحف البوده في العام 1904، بجزيرة المتاحف ببرلين أيضا، أنشئ قسم للفنون الإسلامية فيه، وهذا القسم هو الذي يحتضنه الآن متحف البرجامون منذ العام 1932. وكان قوام تلك المجموعة عبارة عن واجهة قصر المشتى، وهي واجهة لقصر قديم من العصر الأموي لم يكتمل بناؤه، ويقع مكانه الآن على مسافة ثلاثين كيلومترا تقريبا جنوب عمان بالأردن، وكانت هدية من السلطان العثماني عبدالحميد الثاني إلى قيصر ألمانيا فيلهلم الثاني الذي أهداها بدوره إلى المتحف. وأيضا مجموعة من السجاد العثماني والفارسي النادر مهداة من ويليام فون بوده.

ومنذ بداية تكوين تلك المجموعة وهي تتزايد بصفة مستمرة سواء عن طريق الهبات، أو أعمال

التنقيب والاكتشافات الأثرية التي يمولها المتحف، أو عن طريق الشراء. وفي العام 1932 بعد اكتمال بناء متحف البرجامون، حصلت المجموعة على عدد من الصالات لتعرض فيها على نحو دائم. لكن نظرا للحجم الهائل الذي صارت عليه المجموعة آنذاك وكثرة عدد الزوار لجناح المعروضات، بات يعرض منها فقط كل ما هو ثمين ونادر وفريد. وقد تعرضت مجموعة متحف الفن الإسلامي بعد الحرب العالمية الثانية لفقدان الكثير من السجاد وتشتت الكثير من المقتنيات بين برلين الشرقية والغربية، إلى أن أعيد لم شمل المجموعة مرة ثانية في قاعات جديدة بالمتحف، وكان ذلك في العام 2000.


واجهة قصر المشتى

قاعات المتحف بالتفصيل

يصعد زائر متحف البرجامون إلى الطابق العلوي حيث القاعات الدائمة بالجناح الجنوبي منه ليجدها مقسمة على النحو التالي: الأمويون 661 – 750، العباسيون وسامراء 750 – 1258، عالم البحر الأبيض المتوسط في زمن الفاطميين 909 – 1171، إيران ووسط آسيا في القرن التاسع وحتى القرن الثالث عشر، الروم السلاجقة 1071 – 1307 وعاصمتهم قونية، الأيوبيون والمماليك في سوريا ومصر 1171 – 1517، العرب والبربر في شبه الجزيرة الإيبيرية 711 – 1492، المغول والتيموريون 1258 – 1506، واجهة قصر المشتى والفن الساساني، روائع الفن الإسلامي من مجموعة "كيير" الخاصة، فنون زخرفة وتزيين الكتب، السجاد، الصفويون في إيران 1501 – 1737، العثمانيون 1300 – 1922، الحجرة الحلبية.

الأمويون: نجد القدور والأواني المصنوعة من الفخار والخشب والعاج، إضافة إلى نماذج نقشية لبعض جدران القصور والأبواب والحمامات والحلي وحتى الأقراط الذهبية، وكلها في الغالب مستخرجة من سوريا ومصر. ويغلب على هذه المعروضات وتزيينها طابع غير إسلامي أو شبه إسلامي إن جاز التعبير، حيث كان الفن متأثرا في تلك الفترة بالفن المسيحي السابق عليه، ويبدو هذا جليا في تزيين ونقش المعروضات التي نرى بها النحت الغائر والبارز والرسم الذي لأوراق الأشجار وعناقيد العنب وغيرها من التيمات أو الموتيفات الفنية التي دخلت إلى الفن الإسلامي تأثرا بالفن المسيحي.

العباسيون وسامراء: وتلك الفترة من حكم العباسيين التي استمرت لما يزيد على ثلاثة قرون تعتبر من العصر الذهبي للعالم الإسلامي، وشجع فيها الخلفاء العباسيون الفنون والفنانين، وكان لهم دور كبير في إثراء وإنعاش الكثير من الفنون، وخاصة فنون النسيج التي كانت لها الأهمية الكبرى سواء كانت من الحرير أو الديباج (القطيفة). وانطبق


دورق إيراني من البرونز على شكل طائر

الشيء نفسه على فنون الخزف وابتكار تقنيات جديدة وفريدة في صقله وتلوينه والنقش عليه. وكان للاحتكاك بالثقافة الصينية دور بارز في ظهور قدر من التطور الملحوظ في الفنون الإسلامية في تلك الفترة. ويعرض في هذا القسم بعض نتاج الاستكشافات الحفرية التي أجريت بتمويل من متحف الفن الإسلامي في سامراء، وكانت في الفترة من 1911 وحتى 1913، وأسهمت في إضافة الكثير من القطع الفنية الفريدة إلى مجموعة المتحف، إلى جانب تلك التي يتوزع عرضها ليس في برلين فحسب، بل في متاحف بتركيا ولندن أيضا. كما نجد قطعا من الزخارف البديعة للجدران أو السواتر أو الأبواب والجدران الخشبية، ونحت الزجاجي، كما نجد عددا متنوعا من القطع الخزفية، بما في ذلك أوعية جلبت من الصين، إلى جانب العديد من الجص المزخرف الذي كان مستخدما في تزيين أسطح المباني أو واجهات القصور أو البيوت من الداخل. وجدير بالذكر أن الفن الإسلامي خلال

أواخر تلك الفترة كان قد بدأ بالتخلص من تأثراته بالفنون والثقافات الأخرى وبدأ يتخذ سماته الخاصة المعروفة في فنون الزخرفة حيث الأنماط التجريدية المميزة له.

عالم البحر الأبيض المتوسط في زمن الفاطميين: ويقصد بعالم البحر الأبيض المتوسط منطقة صقلية على وجه التحديد، وتلك الآثار الواضحة التي تركها العرب الفاطميون فيها، هذا بخلاف أساليب الإبداع الفني الفريدة التي هي محصلة لعناصر الفن البيزنطي والإسلامي والروماني. هذا إلى جانب تلك الآثار الموجودة في القاهرة وسوريا وشمال أفريقيا بصفة عامة، ونلاحظ في تلك المعروضات دخول النقوش الخطية الإسلامية وتوظيفها في التزيين والزخرفة على نحو واضح إلى جانب الزخارف النباتية والحيوانية وغيرها.

إيران ووسط آسيا: ونرى في القطع المعروضة تأثير الفن الإيراني ووسط آسيا والتوسع في استخدام النقوش الخطية العربية، والحكم والأمثال والشعر على الأطباق والآنية والقيشاني والسيراميك والمعادن وفنون التصوير، وبالطبع زخرفة الكتب وانتشار تزيين وزخرفة المحاريب بالخطوط الكوفية والنسخ والآيات القرآنية، ووضع الفنانين المبدعين لتوقيعاتهم وكذلك التواريخ على إبداعاتهم.

الروم السلاجقة وعاصمتهم قونية: ويعبر هذا القسم خير تعبير عما اشتهر به فن الروم السلاجقة بصفة خاصة، حيث توظيف الزخرفة والنقوش الزينية المثقبة أو المفرغة، واستخدام الأبعاد الثلاثية خصوصا في العمارة، والتوسع في استخدام الفسيفساء بأورع وأبهى الأشكال. وكذلك الإبداع في النحت والنقش الخشبي بكل أنواعه وأشكاله، سواء للمباني أو غيرها، وثمة أمثلة بديعة من المنحوتات الخشبية المعروضة لحوامل المصاحف.

الأيوبيون والمماليك في سوريا ومصر: انتعشت الفنون والثقافة في الفترة الأيوبية، وذاع صيت مدن عدة مثل حلب ودمشق والرقة والموصل،

وفيها تطور فن الزخرفة وطلاء الأواني خاصة الزجاجية منها بالذهب والمينا، وتطورت صناعات المنسوجات الفخمة والأعمال النحاسية المطعمة بالفضة. ثم انتقلت مراكز هذه الصناعة وفنانوها بعد غزو المغول إلى بعض المدن السورية الأخرى، وإلى مصر وشبه الجزيرة العربية. وفي تلك المناطق واصلت تلك الفنون تطورها، وبرزت فنون صناعة وتزيين المشكاوات والآنية والمزهريات الزجاجية والسجاد المصنوع من الحرير والصوف، واختفت على سبيل المثال الزخارف الفسيفسائية والقرآنية المتميزة التي ظهرت في تزيين المحاريب في إيران، وهناك العديد من المعروضات بالمتحف تغطي تلك الفترة الثرية إلى جانب أحد المحاريب.

العرب والبربر في شبه الجزيرة الأيبيرية: والمقصود بها فترة دولة المرابطين والموحدين في الأندلس وشمال أفريقيا بالقيروان وتونس وفاس خلال الفترة من القرن الحادي عشر وحتى القرن الثالث عشر الميلادي، ويعرض هذا الجزء الأعمال الفنية الخاصة بتلك على اتساعها وثرائها وتنوعها الثقافي. ومن أبرز القطع المعروضة بهذا القسم قبة خشبية مزخرفة كانت موجودة بقصر الحمراء، وقد أهديت إلى البنكي الألماني آرثر جيفنر من جانب مدينة غرناطة في أواخر القرن التاسع عشر، وحصل عليها المتحف في العام 1978 من بين المجموعة الفنية التي ورثتها عائلة آثر.

المغول والتيموريون في إيران: من أهم معروضات تلك الفترة السجاد والنسيج والخشب والخزف والمشغولات المعدنية. ونلاحظ من خلال المعروضات استخدام مواد لم تكن مستخدمة من قبل على نطاق واسع مثل البورسلين الأزرق والأبيض الذي كان يستورد من الصين وقتذاك. ونشاهد في القطع المعروضة الاستعانة بالقصص الأسطورية والحربية البديعة التلوين ووجود بعض الموتيفات الصينية إلى جانب الآيات القرآنية المنقوشة والمحفورة بخطوط عربية متباينة الأنواع، إلى جانب الإتقان الشديد الروعة والاعتناء في تصميم وزخرفة الكتب.

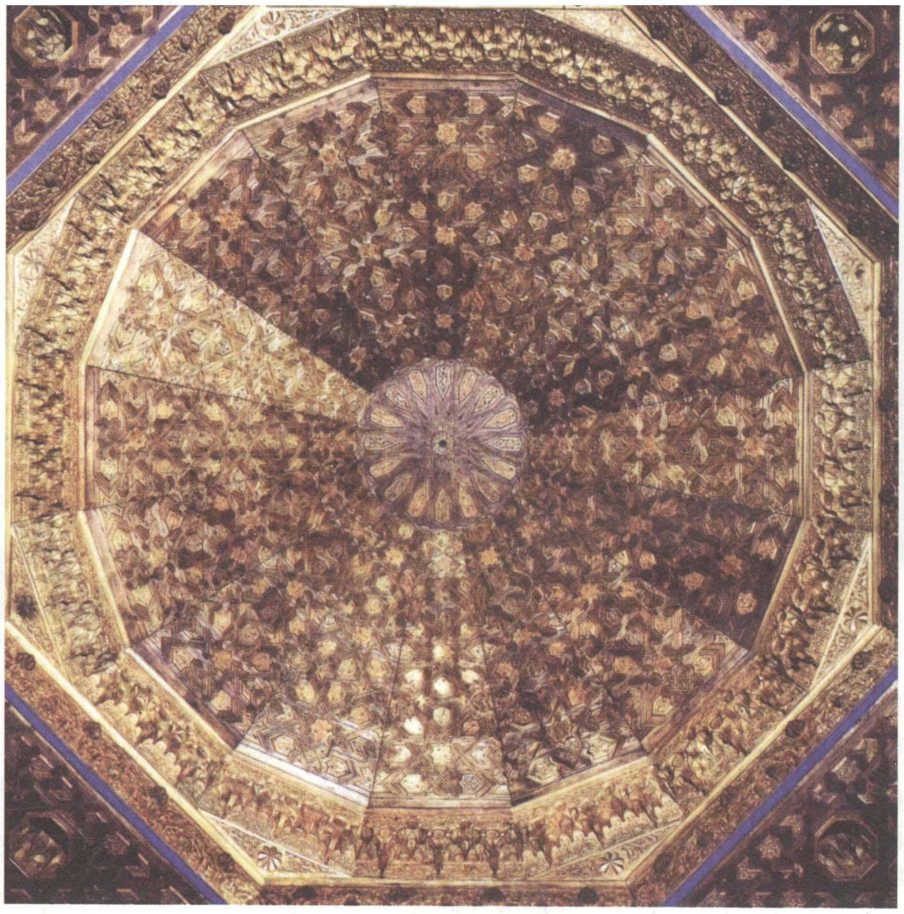
واجهة قصر المشتى والفن الساساني: من المرجح أن القصر كان قد بدئ بتشييده في عصر الخليفة الوليد الثاني. ويعتقد أن الاضطرابات التي تسببت بها الثورة العباسية، التي أسقطت الدولة الأموية بعد ذلك بسنوات قليلة، هي التي حالت دون استكمال المبنى. وكان القصر غير المكتمل مربع الشكل ويحتل مساحة كبيرة، إذ يبلغ طول أحد أضلاعه 144م. والجزء المحوري المعروض عبارة عن الجزء السفلي من الجدار الخارجي الجنوبي لواجهة القصر. ثمة إفريز منمق منحوت بشكل متقن على طول الجدار، يبرزه زجزاج يقسم الواجهة إلى مثلثات متشابكة. والسطح المنحوت محاط بإطار والخلفية مكسوة بصور منقوشة لنباتات وطيور وأسود وغيرها من الحيوانات الحقيقية والأسطورية. والموتيفات أو العناصر الموجودة بالنحت ربما يمكن تقفي آثارها في مصادر أخرى تأثر الفن الإسلامي بها في تلك الفترة، مثل الفن البيزنطي. لأنه من غير المألوف أن يجسد الفن الإسلامي النساء وعلى نحو تفصيلي، لأننا عندما نقترب من الرسومات لنتفحصها عن كثب نجد أن الفنان قد صوّر منطقة الحوض والأرداف لامرأة عارية من النصف العلوي ويحرسها أسد بجوارها، وتلك على سبيل المثال غريبة على فن التصوير أو النحت الإسلامي، وعلى قصر كان من المفترض أن يكون مقرا لحاكم إسلامي في النصف الأول من القرن الثامن. وعلى أية حال فإن هذا الأثر يعتبر فريدا من نوعه فعلا سواء بين الآثار الإسلامية أو الأموية، ويمثل خير تمثيل المعتقدات والآثار الفنية الأصيلة والمكتسبة أيضا للفن الإسلامي الذي تأثر بها في تلك الفترة التاريخية.

روائع الفن الإسلامي من مجموعة كير الخاصة: تعتبر مجموعة إدمون دي يونجر (1918 - 2011) من أهم المجموعات الفنية الإسلامية الخاصة الشديدة التنوع. وتعرف تلك المجموعة دوليا باسم مجموعة كير، وتعتبر تلك المجموعة متحفا في حد ذاتها، وكان يونجر يحتفظ بها في حجرات منزله الإنجليزي حتى قبل وفاته بفترة وجيزة. وكان يونجر قد بدأ بجمع مجموعته منذ الخمسينيات بمجموعة من السجاد النادر، ثم توسع على مدى نصف قرن تقريبا في زيادة حجم المجموعة وتنوعها. وثمة حجرة من حجرات منزل يونجر بكل مقتنياتها معروضة في تلك القاعة بالمتحف. وثمة مجموعة من المقتنيات المتنوعة ترجع إلى مصر أيام الفترة الفاطمية، والكثير من قطع السجاد الفارسي والهندي ترجع للقرن السادس عشر فصاعدا، وغيرها من المنسوجات الأخرى من الفترة العثمانية والصفوية في القرنين السادس عشر والسابع عشر. إلى جانب الأعمال النحتية على الخشب والحجارة، وعدد غير قليل من قطع السيراميك المنقوشة، والآنية الخزفية والزجاجية المشغولة. بالإضافة إلى مجموعة من الكتب الثمينة والرائعة التزيين من إيران ووسط آسيا والهند ترجع للقرنين السادس عشر والسابع عشر.

فنون زخرفة وتزيين الكتب: تعتبر مجموعة الكتب المعروضة نواة معروضات متحف الفن الإسلامي. وتبين هذه المجموعة على نحو غاية في الوضوح المدى الذي وصلت إليه تقنية إنتاج وصناعة الكتب وتزيينها وزخرفتها وإتقان الخطوط المتنوعة وطلاء الكتب وتغليفها، ناهيك عن صناعة الورق والجلد المكتوبة عليه وتأثرها بالكثير من الحضارات المتنوعة التي أسهمت في فنون العالم الإسلامي. وتتراوح هذه الكتب بين الدينية والأدبية والعلمية، وأيضا نسخ قيمة ونادرة من القرآن الكريم. إلى جانب العديد من كتب الرسوم، وتلك يغلب عليها الطابع الفارسي والتركي والهندي. وترجع الغالبية العظمى من هذه الكتب إلى العراق وسوريا، وأقدمها يرجع إلى القرن الثاني عشر وأحدثها يعود إلى أواخر القرن الثامن عشر.


أحد كتب الملاحم الفارسية


الحجرة الحلبية



قبة في قصر الحمراء القرن 14



محراب إيراني يرجع إلى العام 1226 تقريبا

السجاد: يذكر الكتالوج الخاص بالمتحف أن المتحف يمتلك واحدة من أهم مجموعات السجاد في العالم كله. ويرجع تاريخ أقدم مجموعة امتلكها المتحف، قوامها إحدى وعشرون سجادة، إلى العام 1904. وأما عن تاريخ أقدمها فيرجع إلى القرنين الخامس عشر والسادس عشر أي الفترة العثمانية، وبعضها صنع في منطقة بورصا بتركيا والآخر بالقاهرة في مصر. وبعض هذا السجاد يتميز بالنقش التجريدي وبعضه بالتصوير الزخرفي للنباتات والأشجار وغيرها، وبعضه بالحيوانات والطيور، ومنها الخرافية كالعنقاء على سبيل المثال، كما يتميز بسرد القصص، أو يقتصر على النقوش الخطية. وثمة مجموعة قيمة من السجاد الفارسي ترجع إلى القرنين السادس عشر والسابع عشر، تصوّر مناظر صيد وحيوانات ومناظر طبيعية خلابة تحاكي الطبيعة في صورها وهيآتها وألوانها على نحو يكاد يكون متطابقا معها. ويغلب على مادتها الصوف والحرير.

الصفويون في إيران: يغلب على معروضات تلك الفترة استخدام البورسلين والخزف والتأثر بالفن الصيني في زخرفة وتزيين الأواني والمزهريات وكل أنواع الخزف وأعمال الخشب، إضافة إلى القطع المصنوعة أو المطعمة بالمعادن مثل النحاس، وكذلك استخدام النقوش النباتية أو الأبيات الشعرية في تزيينها، وكلها كانت تصنع في تبريز وكاشان وأصفهان وغيرها. ومن أهم القطع الخزفية في تلك المجموعة طبق الأبراج، المنقوشة على أطرافه الأبراج الفلكية المعروفة، ويغلب على تصميمه الفني وزخرفته الطابع الفارسي والإسلامي، ويرجع تاريخه إلى العام 1564 تقريبا.

العثمانيون: ازدهرت في تلك الفترة الكثير من الفنون، وتطورت فيها على وجه الخصوص الآنية الخزفية والأدوات المصنوعة من الفضة، وكذلك صناعة النسيج الحريري، وتميزت زخارف فناني تلك الفترة بكثرة استخدام الزخارف النباتية في التزيين بألوان زرقاء وخضراء، وأيضا اللون الأحمر الزاهي وأغلبها على أرضيات بيضاء، وكذلك توظيف الخطوط العربية المتعددة في الزخارف والتزيين.

الحجرة الحلبية: تعتبر هذه الحجرة بتصميمها وطرازها وطلائها من أندر الحجرات من الفترة العثمانية. يرجع تاريخ تنفيذ حجرة الاستقبال المنزلية الفريدة هذه إلى العام 1600، وكانت لأحد التجار الحلبيين المسيحيين، ويدعى عيسى بن بطرس، وقد بيعت هذه الحجرة من جانب عائلة الوكيل، التي امتلكت هذا البيت لاحقا، إلى المتحف في العام 1912. والحجرة تعبر خير تعبير عن الثقافة الحلبية المسيحية والإسلامية، وكذلك الفنون السائدة في فترة القرنين السادس عشر والسابع عشر. فنجد على جدران الحجرة موتيفات دينية مثل مولد المسيح والعشاء الأخير وتضحية النبي إبراهيم بابنه إسحاق، وقتل القديس جورج للتنين وغيرها، إضافة إلى الكثير من النصوص والحكم والأمثال والآيات الدينية المسيحية والإسلامية إلى جانب بعض الأشعار، مما يدل على التنوع والثراء الثقافي آنذاك وكذلك حرص التاجر على إرضاء رغبات وديانات جميع زائريه.

أما عن التزيين الفني الساحر والبديع والشديد التنميق لهذه الحجرة فقد تأثر بالموتيفات الفارسية والصينية والهندية، سواء كانت نباتية أو حيوانية، حقيقية أو أسطورية، فنرى الطيور والأرانب والبط وغيرها من الحيوانات، ونجد التنين والعنقاء إلخ، ونشاهد أزهارا مثل التيوليب والقرنفل والزنبق. أما الخلفية أو الأرضية المنقوش عليها كل هذا فهي تشبه إلى حد كبير النقوش والتصميمات الخاصة بالسجاد الذي كان يصنع في تلك الفترة، ويغلب عليها اللون الأحمر والبرتقالي المائل للحمرة. وجدير بالذكر أن تلك الحجرة تحظى بمساحة وغرفة خاصتين، هي في الحقيقة عبارة عن خزانة زجاجية ضخمة تكاد تكون معقمة، ولا تُشاهد الحجرة الحلبية إلا من وراء هذا الزجاج، وثمة أجهزة داخل المقصورة الزجاجية الضخمة الموضوعة فيها تحافظ على درجة الحرارة والرطوبة حتى لا يتلف الخشب ويتساقط الطلاء المزينة به.

جناح المعارض المتغيرة

يقام في جناح المعارض المتغيرة العديد من المعارض على مدى العام، تسهم إلى حد بعيد في إلقاء نظرة فنية معاصرة على العالم الإسلامي والمسلمين في شتى بقاع الأرض بصفة عامة، وكذلك من المغتربين أو من أبناء الجاليات الأوروبية. ومن أبرز ما أقيم في جناح المعارض المتغيرة، خلال العام الماضي، مهرجان ثقافي فني بعنوان "ليالي رمضان"، الذي عرضت على امتداد أيامه مجموعة من الصور الفوتوغرافية والأعمال الفنية المختارة لفني "الجرافيتي والخط العربي"، لفناني جرافيتي وخطاطين ومصورين من منطقة الشرق الأوسط تحديدا والعالم، وأقيم على هامشه العديد من اللقاءات والندوات بين الفنانين وغيرهم من الأكاديميين، وقد تخلل هذه اللقاءات الفنية استراحة، عندما يحين وقت الإفطار، كان يقدم فيها الماء والتمر وبعض المعجنات والحلويات من جانب إدارة المتحف.



رحل في ديسمبر الماضي بعد أن منح البرازيل تميّزها !

أوسكار نيماير .. رائد الحداثة المعمارية

توفي أوسكار نيماير، المهندس المعماري البرازيلي المشهور، في ريو دي جانيرو يوم الأربعاء الخامس من ديسمبر 2012، عن عمر بلغ 104 أعوام (من مواليد 15 ديسمبر 1907)، بعد أن غرس في تصميماته المتدفقة حداثة مطعمة بحداثة جديدة استولت على خيال أجيال من المهندسين المعماريين في جميع أنحاء العالم.
أعلن الطاقم الطبي الذي كان يعالجه في مستشفى سامريتانو بريو، على شاشة التلفزيون الوطني، أن نيماير قد مات من إصابة في الجهاز التنفسي. كان المهندس نيماير واحدا من أواخر سلسلة طويلة من المؤمنين الحقيقيين بالحداثة التي تمتد من لو كوربوزييه وميس فان دير روه إلى مهندسين معماريين حددوا عمارة ما بعد الحرب في أواخر الأربعينيات والخمسينيات والستينيات. وكان أفضل من عرف بتصميم المباني الحكومية في برازيليا العاصمة الجديدة المترامية الأطراف التي اقتطعت من السافانا البرازيلية، وأصبحت رمزا لقفزة أمريكا اللاتينية إلى الحداثة، وفي وقت لاحق لحدود تطلعات المدينة الفاضلة الحداثية.

بقلم: نيكولادي أوروسوف
نيويورك تايمز
ترجمة: حسين عيد
باحث ومترجم - مصر

ساعدت أشكاله الرشيقة، الغنائية، والممتعة، في تشكيل معمار قومي متميّز وهويّة حديثة للبرازيل التي انفصمت عن ماضيها الباروكي والاستعماري. ثم امتدّ تأثيره إلى ما هو أبعد من بلده. حتى أعماله الأقل كانت فنا لمزج ألحان مفاهيم اختزالية لعمارة حداثية بشكل وظيفي خفيف.
قال ديلما روسف، رئيس البرازيل، في بيان صدر ليلة الأربعاء: "لقد فقدت البرازيل اليوم واحدا من عباقرتها. حلم أفراد قلائل بشكل مكثف جدا، وأنجزوا الكثير، كما فعل". تحالف معظم حياته مع أقصى اليسار، وعانى تراجعات وظيفية خلال حكم الأنظمة الدكتاتورية اليمينية العسكرية في البرازيل أثناء حقبة الستينيات والسبعينيات، كما منع من العمل في الولايات المتحدة خلال معظم فترة الحرب الباردة. وقد جرى تهميش أعماله عندما جاءت الحداثة في وقت لاحق تحت هجوم نهجها العقائدي للتاريخ.
لم يتوقف نيماير أبدا عن العمل من خلال تنفيذ مشاريع كبرى جديدة خلال حقبتي الثمانينيات والتسعينيات. وبينما فرقت الحرب الباردة الشمل، وتلاشت معارك الأيديولوجية المعمارية القديمة من الذاكرة في السنوات الأخيرة، بدأ جيل شاب في احتضان عمله، مفتونا باتساق رؤيته، وقدرته على تحقيق آثار محسوسة على نطاق بطولي. ومن جانب نيماير، فإنه لم يتردد في الايمان بما عبّر عنه ذات مرة، حين قال إن "الشكل يتبع الجمال".
ولد أوسكار دي آلميدا نيماير سواريس فيلهو في ريو دي جانيرو في 15 ديسمبر 1907، وكان واحدا من ستة أطفال لزوجة وزوج يعمل منضدا للحروف. امتلك والده أعمال فنون تصويرية، وكان جدّه قاضيا في المحكمة العليا للبلاد. بزغت موهبة نيماير مبكرا، وجرى تدريبه في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة حيث لفت انتباه عميدها لوسيو كوستا، كان كوستا يعمل وسط مجموعة صغيرة من مهندسين معماريين يهدفون إلى إيصال رسالة العمارة الحديثة إلى البرازيل. كان التوقيت مثاليا. استدعى كوستا نيماير عندما كان يعمل في تصميم مقر وزارة التربية والتعليم والصحة في ريو، للانضمام إلى شركته باعتباره مصمما هندسيا. وتعاقدت الوزارة في العام 1936 مع المهندس المعماري، السويسري المولد، لو كوربوزييه للمساهمة بأفكاره في التصميم. كان لو كوربوزييه أسطورة بالفعل في الهندسة المعمارية، وسيصبح المبنى أول مشروع رئيسي عام للمعماري الحداثي في أمريكا اللاتينية.
استوعب نيماير، الذي كان واحدا من عدة مصممين خصصوا للمشروع، رؤية



متحف قرطبة

لو كوربوزييه، لعالم حديث شكلته أسطورة آلية، وتقدم للحصول على الماجستير مؤمنا بأن الهندسة المعمارية أشكال مجردة تدبّ فيها الحياة بحساسية استخدام الضوء والهواء.

بزوغ رؤية

تميّز نيماير أيضا كمتدرب بثقة في النفس مع رؤية خاصة، تحت إشراف كوستا، فأجرى تغييرات جوهرية على مشروع لو كوربوزييه. جعل الأعمدة الحاملة لكتلة مبنى المكتب الرئيسي أكثر من الضعف في الارتفاع، وهو ما منح البناء شكلا أكثر رشاقة. كما كانت هناك صالة عرض تخيّلها لو كوربوزييه كبناء منفصل تحت كتلة المكاتب، فأنشا بذلك تكوينا أكثر إحكاما في المناطق الحضرية.

كان المبنى محميا من الشمس وراء صفوف أنيقة، مشكلا نمطا نظيفا مجرّدا لأسفل، فجعل منه نموذجا متألقا للحداثة الكلاسيكية، في حين بشّر بانبثاق البرازيل كمركز حيوي للتجريب.

وسرعان ما أصبح اسم نيماير مرادفا للهندسة المعمارية البرازيلية الجديدة. وقد تعاون، في العام 1939، مع كوستا في إنجاز الجناح البرازيلي لمعرض نيويورك الدولي. كما أكمل، بعد ثلاث سنوات، أول منزل له، وكان أقرب إلى مقصورة بسيطة حديثة ترتكز على أعمدة رفيعة على سفح جبل يطلّ على بحيرة رودريجو دي فريتاس الرائعة.

كان نيماير في هذه المشاريع والأخرى المبكرة قد بدأ في تطوير بنية متميّزة من خطوط متدفقة، وخفة هيكلية، وعلاقة مفتوحة مع المحيط الطبيعي.

كما أصبح نيماير، في الوقت نفسه، سياسيا صريحا للغاية. كان قد تربى في الجانب الأعلى الهادئ من الطبقة الوسطى من منطقة مجاورة لجدّه وجدته (لأمه)، فالتحق بالحزب الشيوعي.

وعندما أطلقت الحكومة البرازيلية سراح مئات السجناء السياسيين، بمن فيهم الشيوعيون، كمبادرة على حسن النية، وذلك في حقبة الأربعينيات، فكّر نيماير مليّا في بناء أول طابق من مكتب الحزب في ريو لاستخدامه بوصفه المقر.

كان تأثير الهندسة المعمارية الاجتماعية له حدود، بالنسبة إليه، وقد قال ذات مرّة "ستعبّر الهندسة المعمارية دائما عن تقدّم تقني واجتماعي للبلد الذي تزاول فيه. لكن لو شئنا أن نمنحها محتوى إنسانيا تفتقر إليه، فلابد من المشاركة في النضال السياسي".

مخالفة القيود

ثم جاء المشروع الذي أسسه بعد ذلك باعتباره قوة معمارية رئيسية، وكان في جوهره ملعبا للأغنياء الجدد في إحدى ضواحي المدينة الصناعية بيلو هوريزونتي. كلفه بالعمل جوسلينو كوبيتشيك، العمدة المحلي في العام 1940، الذي أصبح في وقت لاحق رئيسا للبرازيل، وسيكلف عندئذ نيماير أن يصمم مباني برازيليا الكبرى، حيث تضمن المشروع كازينو، ناديا لليخوت، قاعة رقص، وكنيسة تقام بطريقة جذابة حول بحيرة صناعية.

كان الكازينو لافتا للنظر. محارة من زجاج وخرسانة، كان قد جرى تصوّرها



وزارة التربية والتعليم والصحة

كجزء من كورنيش معماري ينصهر فيه الكلّ مع المناظر الطبيعية. تميّزت قاعة الرقص بتشكيل مظلة حرّة مصنوعة من خرسانة الزهر، وكان يفترض أن يشير شكلها الخارجي إلى تدفق الحركات الأساسية لرقصة السامبا.

لم ينفذ ذلك المشروع أبدا كما خطط له. تحوّل الكازينو إلى متحف فني سريعا بعد أن حظرت الحكومة البرازيلية القمار في العام 1946. كما تضايقت السلطات الكاثوليكية من نموذج الكنيسة غير العادي بشكل خرسانته المنحنية، ورفضت تكريسها حتى العام 1959.

كان المجمّع جريئا بخطوط واسعة، وممرات ممتدة، تردد التلال المحيطة صداها بلطف، مفترضة أنّ مذهب المتعة سام لأنه كان على خلاف مع الاتجاه السائد للحداثة، وهي تحدد وظيفتها ببرود عاطفي. بشّر التصميم أيضا بأنّ حرب نيماير هي ضد الخط المستقيم الذي يرى تصلبه كنوع من القيود السلطوية.

تأكّد وضع نيماير الدولي ببناء جناح البرازيل في معرض الفن الحديث في نيويورك العام 1943، فكان عرضا قدّم عمله أيضا إلى الجمهور الأمريكي. وبعد أربع سنوات أخرى، التحق بلو كوربوزييه ثانية، لكن على قدم المساواة هذه المرة، عندما جرى اختيارهما للمشاركة في تصميم مجمع الأمم المتحدة في مانهاتن.

كان العمل يجري تحت إشراف والاس ك. هاريسون، مع تعاون عالمي أكبر في تصميم مبنى الأمم المتحدة، شمل أيضا شخصيات معمارية لامعة دوليا، مثل المعماري السوفيتي نيكولاي د. باسوف، وماكس أبراموفيتش من نيويورك. وكان التصميم النهائي حلا وسطا بين مفاهيم نيماير وأخرى من صاحب الشيخوخة المحبوب لو كوربوزييه.





كازينو في فينشال



الكونجرس القومي البرازيلي

أقيم برج الأمانة العامة وسط حدائق وساحات عامة، ممشوق القوام، مرتديا ثوبا زجاجيا، بينما ظلّ مبنى الجمعية العامة المهيب الملموس شاهدا على الإيمان بالعقلانية كوسيلة لحلّ المنازعات والتفاوتات الدولية.

لقاء التناغم والتنافر

وضعت هناك تصاميم برازيليا، مدينة العاصمة على أراض واسعة غير مطوّرة من المنطقة الوسطى من البرازيل، وقد حصل نيماير على الفرصة كي يبدع رؤيته الشعرية الخاصة للمستقبل على نطاق واسع.

وقد صممت خطة المدينة الرئيسية عبر شكل متصالب، مع صفوف منازل متكررة تقام حول المركز الاداري الرسمي، الذي أجرى تصميمه كوستا، معلم نيماير القديم. لكن نيماير هو الذي منح برازيليا هويّتها المهيبة.

عززت السرعة التي أنشئت المدينة بها، ما بين العامين 1956 و1960 صورتها كحلم طوباوي انبثق بصورة سحرية من مناظر طبيعية بدائية. بدا أن نضارتها وأشكالها المجردة تلخص كثيرا من تطلعات العالم النامي: ذلك الاعتقاد بأنّ العمارة الحديثة والإيمان والتقدم التكنولوجي يمكن أن تجسّد مساعدة في خلق مجتمع أكثر مساواة.

جرى تنسيق مباني نيماير على امتداد عشبي واسع تطلب عظمة معيّنة في عزلتها. والأكثر إثارة هي كاتدرائية العاصمة ببنائها المتوّج الذي انبسط مفتوحا على الجزء العلوي للسماح بتسرب الضوء إلى الحرم الرئيسي.

لقد وضع كثير من جمال برازيليا في توازنها المعماري. يمثل البرجان التوأمان البسيطان لأمانتها العامة، على سبيل المثال، شكلين هندسيين يشبهان وعاء يتكوّن من مجلس الشيوخ ومجلس النواب. ويشير المجمّع بأكمله إلى وجود عالم في وئام تام حتى لو كان السياسيون والبيروقراطيون الذين يعملون هناك ليسوا كذلك. وقد شددت حسّية نيماير على تصميماته الحالمة في الرسومات المبكرة لبرازيليا. وغالبا ما صورت الشابات عاريات وهن يأخذن حمامات شمس على مساحات واسعة خالية بينما تنحسر المباني في الخلفية. إنها صورة اغتراب رومانسي فيها كثير من قواسم مشتركة مع أفلام مايكل آنجلو أنطونيوني أكثر ممّا فيها من متطلبات طوباوية لحداثة مبكرة.

قال نيماير في وقت لاحق، بعد سنوات: "ترتفع قيمة الجمال بالنسبة لي، أكثر من أيّ شيء آخر، ذلك الجمال الذي هو واضح في خط منحن أو في عمل من أعمال الإبداع".

تعتبر برازيليا أعظم انتصار له، لكن كان لديه قليل من الوقت ليستمتع بذلك المجد. ففي العام 1964، بعد انقلاب وضع البلاد في أيدي دكتاتورية عسكرية، أعيد استجوابه مرارا وتكرارا من قبل الشرطة العسكرية بشأن ارتباطاته الشيوعية. وعلى الرغم من أنه لم يسجن أبدا، فقد نضب ما يكلف به من أعمال.

اختير بعد عدّة سنوات، كي يصمم مركزا لرجال الأعمال على جزيرة كلوتن قرب ميامي. لكن الولايات المتحدة التي كانت مازالت في قبضة الحرب الباردة، رفضت منحه تأشيرة دخول (كان قد صمم في الوقت نفسه منزلا، لم يره أبدا). ونظرا لعدم حصول نيماير على أيّ عمل بالبرازيل، اضطر إلى أن يفرّ إلى أوروبا حيث تلقى تكليفا بتصميم مقر للحزب الشيوعي في باريس، أنجز في العام 1980، ودار الثقافة في لو هافر في فرنسا (1982) بقبتها المخروطية المنخفضة ومنحدرها المذهل الملموس الذي كان على شكل بريمة مائلة إلى الأرض.

دبّ خلاف، بحلول ذلك الوقت، بين حداثة التصالح مع المؤسسة المعمارية. وسرعان ما أصبحت برازيليا رمزا لفشل الحداثة في الوفاء بوعودها الطوباوية. وبدا أن المساحات الكبيرة الفارغة تلخص اغترابا اجتماعيا للمجتمع الحديث، حيث أحاطت بها الأحياء الفقيرة والمباني الحكومية الضخمة في وسطها ضاربة مثالا لعدم مساواة اجتماعية عميقة الجذور في البرازيل.

سمعة مستعادة

تلقى نيماير نقدا في صورة شخصية رسمها له الناقد مايكل كيملمان من مجلة "ذا نيويورك تايمز" نشرت العام 2005، فرد عليه نيماير قائلا: "ربّما لم تحب برازيليا، لكن لن يمكنك أن تقول إنك رأيت شيئا مثلها، ربّما رأيت شيئا أفضل، لكن ليس الشيء نفسه. إنني أفضل ريو حتى مع عمليات السطو بها. ماذا يمكنك أن تفعل؟". ثم أضاف "لكن الناس الذين يعيشون في برازيليا، لدهشتي، لا يريدون مغادرتها. إنّ برازيليا تعمل. هناك مشاكل، لكنها تعمل. ومن وجهة نظري، فإنّ المهمة النهائية للمهندس المعماري هي أن يحلم. وإلا فلن يحدث شيء".

ناضل نيماير من أجل الحياة مع زوجته فيرا لوسيا كابريرا التي تزوجها العام 2006، وله أربعة أحفاد، و13 من أبناء الأحفاد، وستة من أولاد أولاد أحفاده، وذلك وفقا لصحيفة "أو جلوبو". توفيت ابنته آنا ماريا عن عمر 82 عاما، وماتت زوجته الأولى آنيتا بالدو العام 2004 بعد 76 عاما من الزواج.

وقد عاش نيماير بما فيه الكفاية ليرى نفسه وقد استردت سمعته الدولية عافيتها، فرجع إلى البرازيل في وقت مبكر من العام 1980، وسرعان ما فاض مكتبه بأمور تكليف بأعمال جديدة. وقد احتفل به متحف الفن المعاصر في نيتيروي، بالقرب من ريو، الذي افتتح في العام 1996 بصحنه الجريء المقام على جرف يطلّ على خليج جوانابار. كما احتفل، بعد عقد من الزمان، بعيد ميلاده الـ99، في افتتاح المتحف الوطني والمكتبة الوطنية المقامين على امتداد محور الآثار في برازيليا، بالقرب من كاتدرائيتها.

كان هناك، في هذه الأثناء، عدد متزايد من الناس قد بدأوا بإعادة النظر في إرث حداثة ما بعد الحرب، مقدرين رؤية نيماير الأنقى بردّها إلى وقت أكثر تفاؤلا. ونظرا للاحتفال بكلّ من العناصر الشكلية والأهداف الاجتماعية للعمارة، أصبح عمله تذكرة رمزية بأنّ الجسم والعقل، الحسّ والرشد، ليسا متعارضين بالضرورة. وأخيرا، كان قد تيقن من حساسية وسطوع الأحلام إزاء قتامة الخلفية، ولذا قال ذات مرّة: "تحتاج الإنسانية إلى الأحلام لتكون قادرة على البقاء على قيد الحياة وسط مآسي الحياة اليومية، ولو حتى للحظة واحدة".

كتاب صدر عن سلسلة منارات ثقافية كويتية

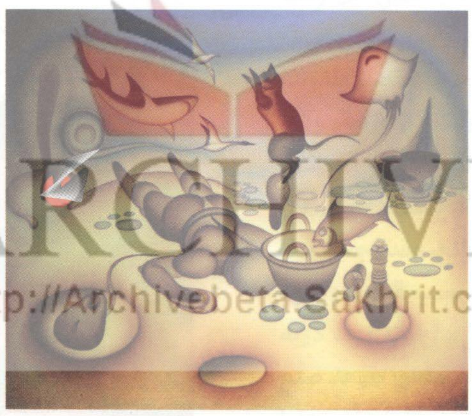
عبدالله القصار ورحلة اللون والظل

عن سلسلة منارات ثقافية كويتية (22) صدر كتاب "عبدالله القصار: رحلة اللون والظل"، شارك فيه كل من شيخة السنان ومحمد طلبة (وهو كتاب يوزع مجانا مع عدد عالم المعرفة رقم 398)، حيث تناولا فيه حياة الفنان عبدالله القصار الفنية والتشكيلية من جميع نواحيها، من خلال إبداعاته وطموحاته باعتباره فنان السواحل الكويتية على حسب تعبير شيخة السنان.

عزيز العرباوي
كاتب - المغرب



غلاف الكتاب



الصياد

عرف الفن التشكيلي الكويتي تحولات متعددة، بدأت مع تلك الأعمال اليدوية التي كان الأطفال يشغلون بها أنفسهم بصورة تلقائية يوم كانت المدارس في الكويت مفقودة، فكانوا يمارسون الكثير من التفاعلات العملية ذات الصفة التشكيلية مثل صناعة الألعاب التي كانوا يلعبون بها مثل "الفرارة" و"الطيارة" من الورق الملون و"الكاري" من أطواق الحديد و"بلاع البيزة" من الصلصال، أو صناعة الأدوات التي كانوا يستخدمونها في صيد الطيور والأسماك مثل "الصلابة" و"النباطة" و"السعلوة"، وغيرها من الممارسات العملية.

وترى شيخة السنان أن حياة البحر تزخر بكثير من الحكايات التي يمتزج فيها الواقع بالخيال، والتي شكلت بدورها أسلوبا متميزا في أفكار إبداعات الفنان الكويتي، فحياة البحر تتصف بالغموض والأهوال، وفي أعماقه يبدع الإنسان ويعتمد على مخيلته من بقايا الأساطير والحكايات الخرافية. كما أن تنوع أنماط الحياة الكويتية، بين البحر والبادية والصحراء، أثرت تأثيرا واضحا وملموسا في مسار الفنان الشعبي الكويتي لتقديم نتاج فني بوسائل بسيطة ومشتقة من واقع الحياة ومعطيات البيئة.

وتعتبر شيخة السنان أن العناصر الفولكلورية والشعبية كانت أيضا مجالا رحبا لكل فنان كويتي، ينهل من منابعه ويروي ظمأه الفني ويؤكد خصوصية وطنه وأمته، فكان الرقص والموسيقى والتصوير والنحت والعمارة وزخرفة الأدوات وتزيين الملابس والوشم والتخضيب بالحناء وجدائل الشعر والخرافات والأساطير ومقاومة الجسد... كل هذه العناصر كانت مجالا خصبا واسعا لكل فنان كل في تخصصه. وبذلك، كانت الفنون التشكيلية بطبيعتها تقدم بأوضح صورة وأصدقها وبطريقة مباشرة إمكانات ومقومات ومظاهر الإبداع الشعبي.

وتوضح السنان أن اتصال أهل الكويت بالعالم الخارجي منذ بداية عهدها التاريخي من خلال تجاوز الإنسان الكويتي إلى شبه القارة الهندية وسواحل أفريقيا، أكسبه ثروة مهنية وثقافية، تفتحت معها أذهان الكويتيين على الأساليب المعيشية الاجتماعية في هذه البلدان، والشيء نفسه مع البلدان العربية المجاورة. ومن أهم العوامل التي ساعدت على نمو الحركة الفنية التشكيلية في الكويت ذكرت الباحثة شيخة السنان النقاط التالية:

- اهتمام دائرة المعارف بتدريس مادة الرسم والأشغال اليدوية، حيث أدخلت هذه المادة في العام الدراسي 1937 - 1938.
- البعثات إلى الخارج لدراسة الفن وأساليبه. كان في المقدمة، الفنان معجب

الدوسري العام 1945 الذي أرسل إلى مصر. ثم توالت البعثات، فكان كل من طارق السيد فخري وعيسى محمود وأحمد زكريا الأنصاري وعبدالله تقي وجواد جاسم.. ثمّ كانت بعثة الفنان عيسى صقر إلى مصر سنة 1963 تلاه بعد ذلك كل من سامي محمد وخزعل عوض ومحمود الرضوان وعبدالله سالم وعبدالله القصار، لدراسة فنون التصوير والنحت.

- المعارض الفنية: التي ابتدأت بالمعارض المدرسية الأولى التي كانت تُنظّم سنويا لعرض الأعمال الفنية للطلبة، ثم معرض البطولة العربية الذي أقيم أثناء انعقاد مؤتمر أدباء العرب العام 1958، ومعارض الربيع التي كانت تُقام كل سنة، بداية من العام 1959، إلى العام 1968.

- المرسم الحر: أنشئ المرسم الحر العام 1960 في مدرسة قتيبة آنذاك، لتوفير الإمكانات المختلفة للفنانين ولإتاحة الفرص لخلق العمل الفني.

- الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية: أنشئت في العام 1967 بهدف رعاية الحركة الفنية والاتجاه بالفن الكويتي إلى خدمة المجتمع وتنمية الوعي الفني، وتشجيع الفنانين المبتدئين والناشئين.

- وزارة الإعلام والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: حيث كان للوزارة دور مهم في رعاية وتطوير الفن التشكيلي. كما أنشئ المجلس الوطني في 17 يوليو 1973، بهدف العناية بشؤون الثقافة والفنون والآداب، والعمل على تنمية وتطوير الإنتاج الفكري وإثرائه، وتوفير المناخ المناسب للإنتاج الفني والأدبي، واختيار الوسائل لنشر الثقافة والعمل على صيانة التراث وإجراء الدراسات العلمية فيه، ونشر الثقافة والفنون الجميلة وتذوقها وتوثيق الروابط والصلات مع الهيئات الثقافية العربية والأجنبية.

بدء الحركة التشكيلية ومرحلة التطور الفني:

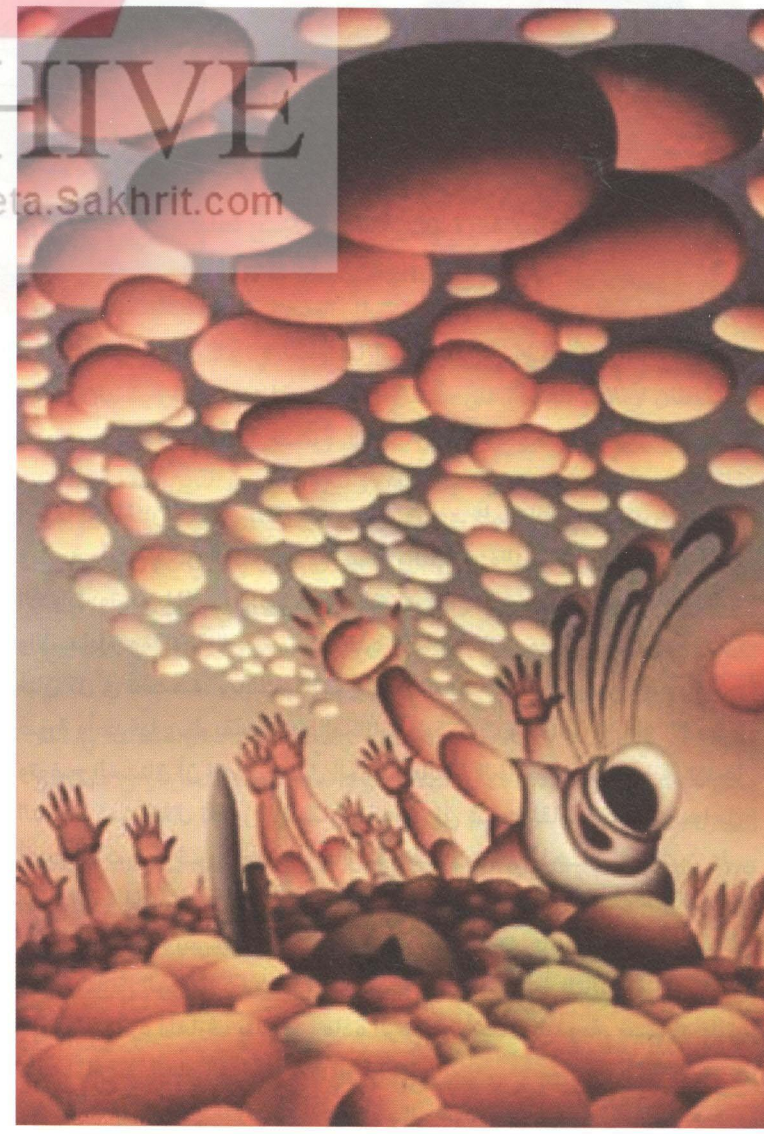
ترى شيخة السنان أن بداية الحركة التشكيلية في الكويت قد كانت ظاهرة ناضجة في تجربة الرسم في معرض الرسم المنعقد أثناء مؤتمر الأدباء العرب العام 1958، وقد اقتصرت الأعمال الفنية على إنتاج طلبة المدارس، ثم تلته معارض الربيع بظهور العديد من الفنانين الذين اهتمت بهم دائرة المعارف وأرسلتهم لمتابعة دراسة الفن في أوروبا، مثل الفنان المرحوم معجب الدوسري، الذي يرجع إليه الفضل في بدء تطور الفن التشكيلي في الكويت.

وقد زاد الاهتمام بالفن التشكيلي وتنوعت المدارس الفنية المختلفة وتطورت مع مرور الزمن، وقد انحصرت في مجموع من التوجهات الفكرية مثل رسوم التراث الكويتي والسريالية والانطباعية والتجريدية والأعمال المركبة. ومن الفنانين التشكيليين في الكويت أيوب حسين وسامي محمد وعبدالرسول سلمان وحميد خزعل وعبدالله القصار وبدر القطامي، ومن الجيل الحديث نذكر خالد الشطي وأسعد بوناشي.. وغيرهما.

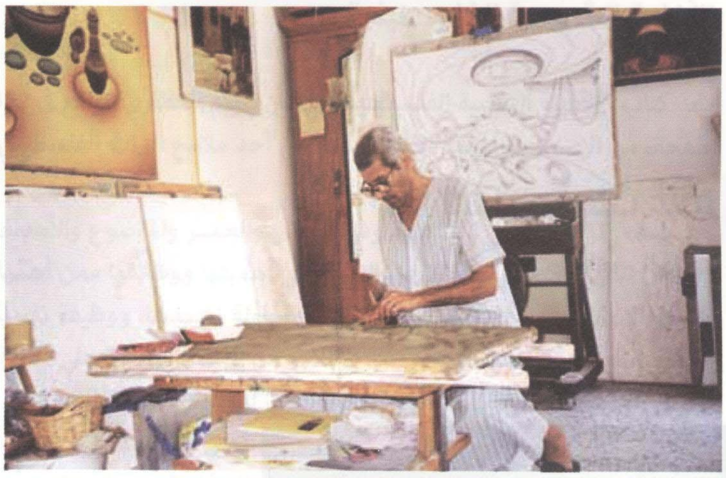
وتتحدث شيخة السنان في دراستها عن اهتمام الدولة المتزايد بالفنانين، منذ الستينيات، ففتحت باب الابتعاث إلى الخارج، مما شجع الفنانين وساعدهم في تكثيف خبراتهم وتطوير أساليبهم في الفن، وجاء ذلك نتيجة الاحتكاك بالخبرات الفنية خارج المحيط الفني المحلي، وبذلك ظهر التأثير في أعمالهم، وتميزت أعمال الفنان عبدالله القصار بالميل إلى السريالية، وقد اهتمّ بعمق الموضوع ودراسة تفاصيله دراسة دقيقة معتمدا على خيالات غريبة. والتأثير نفسه ظهر عند العديد من الفنانين الآخرين.



وحش البحار



أطفال فلسطين



الفنان في مرسمه

فنان السواحل الكويتية

وقبل تناول التجربة الفنية للفنان عبدالله القصار، تحدثت شيخة السنان عن حياته، حيث ولد الفنان في الكويت العام 1941، ودخل معترك مجال الفن مبكرا، وهو في المرحلة الابتدائية، ولقيَ التشجيع من مدرسيه. وفي مرحلة دراسته المتوسطة تعلم الرسم مباشرة من الطبيعة حيث كان يقضي جل وقت فراغه في الرسم في بيت يقع في أحد الأحياء القديمة المطلة على البحر، حيث كان يبيت يراقب ويرسم مناظره بسواحله وشواطئه. وقد عاش القصار طفولته ببساطة الحياة في الكويت القديمة، تلقى تعليمه في المدرسة المباركية، وكان من حسن حظه أن يرعاه مدرسو الرسم من العرب الذين تميزوا بخبراتهم وتجاربهم. يقول في ذلك د. سليمان الشطي: "حينما كانت أيدينا لا تقوى على إقامة الخط المستوي، كان وحده القادر على التشكيل الرائع، وقد تجسد هذا في قارب عبثنا به معا في البحر حيث تكونت الرابطة الحميمة معه بما فيه من جمال وغموض وعذاب". ويقول الشطي أيضا: "لقد بدأ فنانا عرف دربه وتمسك بصراطه المستقيم هذا، فإن كانت ثمة ضريبة فقد دفعها طوعا، صنع وسائله الفنية بيديه ليهب متعة ممارسة الفن.. وقدر للريشة والقلم أن يلتقيا مرة أخرى في مؤتمر الأدباء العرب الذي عقد في الكويت العام 1958، وكانت البطولة موضوعا للكلمة والريشة التي أقامت معرضها الأول البارز، وكان عبدالله القصار واحدا من العارضين المتميزين، ومنذ ذلك اليوم بدأ الاهتمام الحقيقي بالمعارض وأبرزها معرض الربيع السنوي، وكان لابد أن يبرز فنان متميز، وكان هو أيضا من البارزين».

ويتميز الفنان عبدالله القصار بتخطيه الحدود المألوفة في المشهد التشكيلي الكويتي بتفرده بأسلوب فني متميز، يعتمد على نظرة فلسفية متعمقة للمواضيع التي يتطرق إليها، ومعالجته المتقنة من خلال مفردات تحمل دلالات ومعاني خاصة، وإسباغه غلالة من الغموض والروحانية على أعماله. فقد تأثر بالفنان العالمي فان جوخ ورامبرانت وسلفادور دالي.. بذلك قد سبق أقرانه بشوط طويل. كما أنه تميز بصدق حواسه، فقد كان يستوعب القديم بغزارته المتعددة الوجوه، كما كان يتأمل الجديد ليكتشف جوهره ثم يترك لذهنه أن يتمثل كل المعطيات بعد تفاعله معها لينتج فنا جديرا بالاهتمام.

وترى شيخة السنان أن القصار قد استمد عناصر لوحاته من كنوز الموروث الشعبي والقيم التشكيلية التي تتميز بالثراء. وكان استلهامه للماضي والإخلاص له مسيطرا على فكره وعاطفته، وبقيت مشاهده التي عاشها أجداده تتراءى أمام مخيلته فرسم السيف والفرضة وصناعة السفن وبيت الصياد والعودة. كما أنه ارتكز في العديد من أعماله الفنية على مضامين حسية تشي بتمكنه من أدواته الفنية، وبالتالي صياغتها في أشكال جمالية متنوعة مثل لوحة "وحش البحار" وهي لوحة "احتشد فيها الخيال في أشكال جذابة وكثيرة الإيحاء.. أما لوحة "الشوك" فإنها تبدو في تمازج ذهني يوحي بالعديد من المضامين، تلك التي تدور في إطار الخيال..".

إن القصار، حسب شيخة السنان، كان يفتح بإبداعاته نوافذ تطل على عوالم من الغموض ممزوجة بسحر الحضارات القديمة، برؤية مبهمة تقود المتلقي إلى استكشافها. ففكره يتجه إلى الرمزية في أعماله الفنية التي تتناول المواضيع التقليدية برؤية خاصة وصياغة جديدة. كما كانت فضاءاته تزخر بالرموز والأسرار الروحية وألوانه النقية الممزوجة بوميض أحلامه التي يبحث من خلالها عن لغة تشكيلية ذات رؤية وفلسفة خاصتين. وما يمكن الانتباه إليه هو حضور المرأة في أعماله الفنية من خلال تكوينات فنية لموضوعات تراثية وفلسفية النبض، فأعماله عن المرأة ذات مضمون درامي تعبيري، تعكس ما يختبئ في ذاته من معانٍ وأفكار تفسرها تكويناته وألوانه.. فتبدو في أعماله شخصية غريبة الأطوار تحتل مساحة مهمة في فكره بحيث يظهرها محاطة بهالة من الرمزية، فهو تارة يحملها صيغة منفرة وكأنه يريد أن يكسر غرورها.

أما محمد طلبة فقد قارب تجربة الفنان عبدالله القصار من خلال حديثه عن حضور البادية والصحراء والبحر في لوحاته المتميزة المتقنة. فتأمل لوحة "النورج" 1970، ولوحة "الصياد" 1978، ولوحة "الليلة الأولى".. وكلها لوحات كانت توضح بجلاء مسار الفنان التصاعدي في تجربته التشكيلية. وتعامل القصار مع الطبيعة في المرحلة الأولى، فقدم نفسه، ثم انتقل إلى الرمزية بكل مكوناته اللونية، ولجأ إلى تحويل الكائنات البشرية إلى دمى وتفتيتها إلى جزيئات تخلو من التفاصيل. ثم ازدحمت الرمزية في لوحاته في المرحلة الثانية، مثل لوحة "النهاية" و"وحش البحار"... بينما اقتصرت المرحلة الثالثة على الرمز وخاصة موضوع المرأة، وفي مرحلته الأخيرة طرح نماذجه النفسية على لوحات وتحت ضوء ساطع، فيكتشف المتلقي خيوط الوصل في داخل الفنان نفسه.

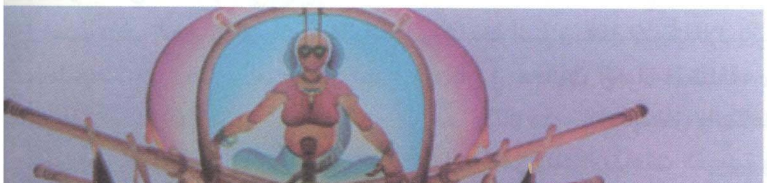
ونختم هذه القراءة بالإشارة إلى اقتراحات الفنان عبدالله القصار للمرسم الحر ليؤدي رسالته الحقيقية، والتي لخصها الباحث محمد طلبة في النقاط التالية:

1- تفرغ الرواد كليا مع تكوين جيل جديد.

2- تفرغ الناشئين جزئيا استعدادا للتفرغ الكلي.

3- مركز ثقافي ملحق بالمشروع.

هذا الكتاب الذي قدمنا له يعتبر بحق كتابا جامعا لحياة الفنان عبدالله القصار، وخاصة دراسة الباحثة شيخة السنان التي نجحت في مقاربة تجربة الفنان من كل نواحيها الفنية والفكرية والاجتماعية والحياتية.

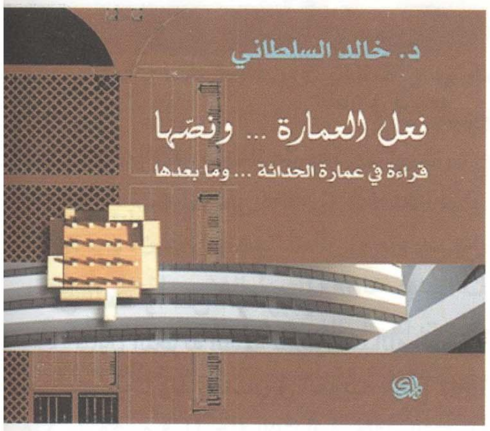


العروسة 1983

مكتبة «الفنون»

إعداد : مدحت علام
صحافي - الكويت

قراءة في عمارة الحداثة



صدر عن "دار المدى" كتاب جديد لمؤلفه د. خالد السلطاني، بعنوان "فعل العمارة.. ونصها، قراءة في عمارة الحداثة، وما بعدها". وقد أهدى المؤلف الكتاب.. "إلى زملائه وأصدقائه المعماريين العراقيين، وإلى الزملاء المعماريين العرب". فيما يلي مقدمة الكتاب: "تمثل الممارسة المعمارية، أحد الأنشطة المعروفة والمحببة والقديمة التي مارسها الإنسان. إذ لطالما عدت مداخلة الإنسان في تنظيم مأواه الأول بمنزلة مفتتح لذلك النشاط الإبداعي، الذي قيمّ بكونه "فعلا" معماريا مميزا، ذلك "الفعل" الذي أحاطه الإنسان المبدع بكثير عناية واهتمام، واجدا فيه قيمة جمالية تثري بيئته المبنية المحيطة، وباعثا لتغييرات مستمرة لتلك البيئة في سيرورتها من حالة راهنة إلى أخرى متقدمة تفيض بنوافع عديدة ومتنوعة.

لكن هذا "الفعل" البنائي المألوف، تبدى لكثر عبر مراحل زمنية عديدة فعلا غامضا وملتبسا.. وحتى نخبويا. لا يجرؤ على إدراكه إلا أولئك الذين وضعوا أنفسهم و"فعلهم" في أبراج عاجية مرتفعة، محيطين نشاطهم بأجواء ممتلئة بالالتباس والموارية، المتسمة دوما بالتعالي. كما ساهمت قلة الكتابات المعمارية و"نصوصها" في إحداث نوع من قطيعة إبيستمولوجية بين فعل المعمار ومستغل نتاج عمارته. وأدى رواج تلك القطيعة وانتشارها في الخطاب، إلى حسر الاهتمام بذلك الفعل، الذي عد نشاطه بمنزلة حاضنة لفنون عديدة، سوف تخرج من "معطفه" لتشكل أجناسا فنية عديدة قائمة بذاتها».

يهدف كتاب "فعل العمارة.. ونصها" إلى تجسير الهوة بين الفعل المعماري المتحقق، ومستغلي هذا العمل ومتلقيه؛ وصولا إلى تبيان قيمته وأهميته المعرفية، من ناحية، ومن ناحية أخرى، إثراء معارف المستخدم والمتلقي لذلك الفعل بدرايات إضافية. يشتمل الكتاب على ثلاثة فصول، تضمنت مواضيع معمارية شتى. إنها تسعى وراء إضاءة منجز معماريين مهمين، يرى المؤلف في مقاربتهم التصميمية أهمية خاصة، أغنت المشهد المعماري بتصاميم مميزة، كما يعرض الكتاب "مروحة" واسعة لنماذج معمارية مستلة من البيئة المبنية، وقضايا مهنية متداولة في الخطاب. وفي كل الأحوال يحرص المؤلف على تقديم نصوصه، للقارئ، ناظرا إليها نظرة خاصة، نابعة من قراءة ذاتية، تشي بأن المنجز الإبداعي يستبطن وجهات نظر عديدة، مثلما يكتنز قراءات متنوعة. بمعنى آخر، يتوق مؤلف الكتاب لأن تكون قراءته للنماذج المعمارية المصطفاة، حافزا لقراءات أخرى، يمكن لقارئ الكتاب أن يجترحها أو يستدل عليها.

روائع الأوقاف في الحضارة الإسلامية

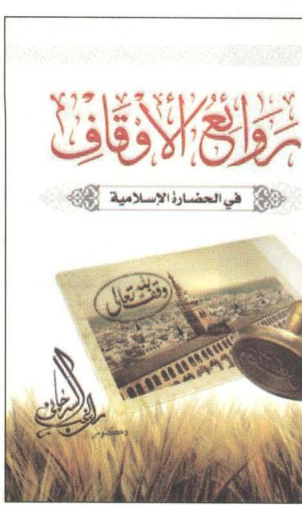
عن دار نهضة مصر صدر كتاب جديد للدكتور راغب السرجاني بعنوان "روائع الأوقاف في الحضارة الإسلامية".

حيث تقف الحضارة الإسلامية عالية الرأس شامخة البنيان، فقد قدمت للإنسانية ما لم تقدمه حضارة أخرى، من إبداع وابتكار في مجالات الحياة المختلفة، بما يحقق السعادة الكبرى لأبناء المجتمع الواحد، وذلك من خلال التكافل والتكامل بين أفراده، وقد كانت الأوقاف الإسلامية واحدة من تلك الإبداعات الفريدة في تاريخ الإنسانية كلها.

لقد كانت مسائل الأوقاف من أهمِّ القضايا التي تناولتها المصادر التشريعيَّة وكُتب الفروع؛ ذلك أن النبي صلى الله عليه وسلم كان أوَّل من أوقف في الإسلام، ثم تبعه الصحابة - غنيُّهم وفقيرهم - في هذا الأمر المهمِّ؛ وما فعلوا ذلك إلاَّ تحقيقا للغاية التي من أجلها وُجِدَ الوقف؛ ألا وهي ابتغاء وجه الله ورضوانه.

ثم سارت الأمَّة الإسلاميَّة على درب هؤلاء الأفذاذ، ومع مرور العصور وتوالي الأزمان بدأت تتكشَّف القيمة الحقيقيَّة للأوقاف؛ إذ إنها ساعدت بل أسهمت بدور حيوي في حل المشاكل التي واجهتها الأُمَّة عبر تاريخها الحضاري الطويل؛ من أدواء ماديَّة وأخلاقيَّة واجتماعيَّة ونفسيَّة وعلميَّة وعسكريَّة.. وغيرها، وهو ما لم نجده في أي حضارة أخرى.

وتناول هذا الكتاب مجموعة من القضايا المهمَّة، فبدأ بتوضيح بعض روائع التشريع الإسلامي في مسائل الأوقاف، ثم الحديث عن روائع استنباطات فقهاء المسلمين في الوقف؛ كدليل على حيوية التشريع الإسلامي، ثم الحديث عن عظمة المسلمين وعبقريتهم في إدارة هذه الأوقاف عبر تاريخ الحضارة الإسلامية، بدءا من عصر الرسول صلى الله عليه وسلم وانتهاء بعصر الخلافة العثمانيَّة، ثم الحديث عن إنشاء المسلمين للأوقاف المتنوعة في الحضارة الإسلامية عبر عصورها المختلفة، ودورها العظيم في المجتمعات الإسلامية، وأن المسلمين ساروا أفقيا ورأسيا في إنشاء الأوقاف؛ فرأسيا من حيث التنوع المجتمعي والطبقي الإسلامي الذي اشترك في إنشاء هذه الأوقاف، بكل ما أوتي من قوة ورغبة وعزم؛ من رجال وشيوخ ونساء وعلماء وأثرياء وقادة وسلاطين.. وأفقيا حيث تنوَّعت هذه الأوقاف من مساجد ومستشفيات ومدارس ومكتبات عامَّة وفنادق.. وغيرها.



الأغنية الشعبية الفلسطينية

يعد كتاب "الأغنية الشعبية الفلسطينية" لحسين سليم العطاري الواقع في 352 صفحة، من الإصدارات المهمة التي تتحدث عن أحد ملامح التراث الفلسطيني، والكتاب صدر عن بيت الشّعر في رام الله.

ويصنّف المؤلف الأغاني الشعبية وفق الجنس والعمر والموضوع والأهداف والشّكل الفنيّ والتّسمية، فضلا عن الإشارة إلى أهميتها ووظائفها ومن أهمّها: وظيفة الانتماء، ووظيفة تأكيد بعض القيم ومحاولة نشدها، ووظيفة نفسيّة عاطفيّة، ووظيفة نقدية تربويّة. ضاربا الكثير من الأمثال الغنائيّة على ذلك في معرض حديثه عن الوظائف ومجالات بروزها في المجتمع الفلسطيني.

ويقسّم المؤلف الكتاب بعد هذا التمهيد إلى عناوين رئيسية تنطوي تحتها الأغاني وفق موضوعها، ويبدأ عناوينه بـ"أغاني الحجّاج" حيث يتناول أولا أغاني "الحنين والتحانين" وهيَ تلك الأغاني الشعبيّة التي تحضّ المسلم على الحجّ، وتدعو إليه، واصفة بإسهاب تمثيلي كلّ حركاته وسكناته وأفعاله ورحلته ورحيله وطريق السّفر وطرق التعبّد ومشاق الفراق ووسائل الانتقال وسبل المعيشة في الرحلة ومدّتها، ومناسك الحجّ، وواصفة المشاعر الرّوحية التي تثيرها هذه الفريضة، والأماكن المقدّسة في البيت الحرام والمدينة المنورة بما في ذلك من حثّ على زيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلّم، ومديحه والتشفّع به أمام الله، والاستزادة من العبادات والأنفال، فضلا عن نقل مشاعر الأهل الذين ينتظرون عودة الحجّاج بالهدايا والبخور وماء زمزم والحناء وعود النّد والخواتم.

وتحت عنوان "العودة من الحجّ" يرصد المؤلّف الأغاني التي كان يُستقبل بها الحجّاج بعد غياب كان يدوم لأكثر من ستة أشهر بما في ذلك من طقوس ترحيب وفرحة وسعادة ووصف للهدايا وولائم الاستقبال واستبشار بالمغفرة والبركة.

أمّا أغاني "شفاء المريض" فهي حكر فقط على كلّ مريض اضطر إلى النّزول في المستشفى، وإجراء عملية جراحيّة، أو للعلاج والنّقاهة ثم عاد إلى بيته سالما معافى ممّا ألمّ به، عندها ترصد الأغاني الشعبيّة الفرحة بعودته برفقة هدايا السّكر أو الحلو التي يحملها العائدون له معهم.

في حين أنّ أغاني "النّجاح في الامتحان" تعبّر عن الفرح بالحصول على شهادة رسميّة رفيعة مثل: المترك والتوجيهي والبكالوريوس، وتكون ضمن حفلات كبيرة لاسيما في القرى، كما تكون فرصة دعائيّة للتعريف بالذّكور الناجحين، والبحث عن أزواج مناسبين للإناث النّاجحات.

وأغاني "الطّهور" لها خصوصيتها التي ترافق الأفراح، والطّهور هو حفل ختان الصّبية عند المسلمين، وغالبا ما يكون ذلك في سنّ متأخرة فوق العاشرة. وتعامل هذه المناسبة بتقدير شعبي كبير، واهتمام أسريّ واضح، يرافقه شراء الملابس الجديدة للمطهّر وذبح الذّبائح وتوزيع الطّعام والسّكاكر والهدايا والمال على الحاضرين، وإقامة ليالي إنشاد وغناء.



فقه العمران.. العمارة والمجتمع والدولة في الحضارة الإسلامية

يتحدث كتاب "فقه العمران.. العمارة والمجتمع والدولة في الحضارة الإسلامية"، لمؤلفه الدكتور خالد عزب، والصادر عن الدار المصرية اللبنانية - القاهرة، عن موضوعة فقه العمران، وكذا مفاهيمه وارتباطاته، من منطلقات وجوانب عديدة.

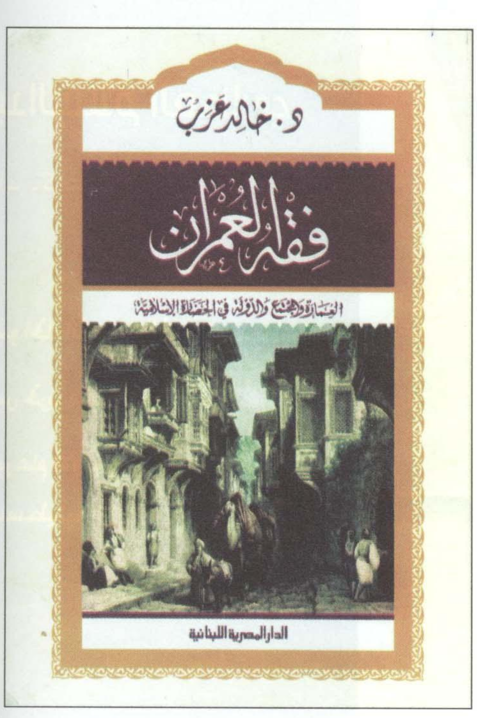
يتألف الكتاب من ثمانية فصول وملحق لمصطلحات فقه العمران. ويخصص المؤلف أولها للحديث عن فقه العمران، إذ يرى أنه ارتبط بإطارين حاكمين له من الناحية الفكرية: السياسة الشرعية، (هي التي يتبعها الحاكم في المجال العمراني، سواء أكانت تتعلق بالأمور السياسية العامة أو بالعمران مباشرة، وكلاهما يترك أثره على العمارة)، فقه العمارة (مجموعة القواعد التي ترتبت على حركية العمران نتيجة للاحتكاك بين الأفراد ورغباتهم في العمارة، وما ينتج عن ذلك من تساؤلات يجيب عنها الفقهاء المسلمون، مستنبطين أحكاما فقهية بشأنها من خلال علم أصول الفقه).

ويشير عزب إلى أن الأحكام الفقهية، في هذا الصدد، جاءت بفعل تعمد الأفراد تشييد عمائر تتناسب مع قيمهم وحضارتهم، وبذا تراكمت أحكام فقه العمران مع مرور الزمن، لتشكل إطارا قانونيا يلتزم به الحكام قبل المحكومين.

ويفصل المؤلف مجموعة من الأحكام الفقهية، مبينا ماهية نظرة علماء الشرع إلى العمارة، فهناك البناء الواجب، مثل: دور العبادة. والمندوب: كالأسواق التي تندب لتوفير السلع للناس: والمباح: كالمساكن. والبناء المحظور: كالبناء على أرض الغير. ويناقش الفصل الثاني في الكتاب، دور الفقه في التنظيم والتخطيط العمراني للمدن، إذ يقسم عزب الشوارع وأحكامها إلى ثلاثة مستويات.

والفصل الثالث يستعرض ماهية فقه عمارة المساجد، وذلك بدءا من عمارة المسجد النبوي في المدينة المنورة. ويشرح المؤلف عناصر المسجد المعمارية، مثل حائط القبلة، فالاتجاه إلى القبلة شرط لصحة الصلاة، لذلك حرص المسلمون على ضبطه، وترتب على ذلك براعتهم في علوم الهندسة والفلك. كما خصص في حائط القبلة محراب عميق للإمام.

وفي الفصل الرابع يتحدث الكتاب عن فقه الأسواق والمنشآت التجارية في الحضارة الإسلامية، مشيرا إلى أن بناء الأسواق عند المسلمين مندوب، وبتطبيق القواعد الفقهية، يجد المؤلف أن هناك اعتبارات عديدة في تخطيط أسواق المدن، لعل أولها، التوزيع المكاني الذي حكمته الحاجات المتكررة للسكان، والضرورية التي ربما تتطلب وجود أسواق معينة في كل حي، عرفت بالسويقة، مخصصة لتلبية المتطلبات اليومية للسكان. ويحدد ثانية القواعد الحاكمة للأسواق في التخصص. ويتطرق المؤلف، في هذا الصدد، إلى جملة اشتراطات وقواعد واجبة. ويبحث عبر الفصل السادس، في فقه المياه والمنشآت المائية في الحضارة الإسلامية. ويربط في الفصل السابع بين المجتمع والأوقاف والعمارة. ومن ثم يتناول موضوعة محصلة الإبداع المعماري في الحضارة الإسلامية.



بين صَوْتين

سامر العيساوي ومحمد عسّاف

مقاربة بين وجهين؛ وجه بلون الأرض برائحتها وكأنه خميرتها الأزلية، كلّما تعتّقت فاضت على اتّساع المدى حياتها، وكان الدرس في صفحةِ التحدّي والفصل في مجازِ البطولةِ عندما تغيب البطولة في بئر عميقة لا قرار لها، وكان هو القرار يعيده وشما على جبهة التاريخ.

ووجه فرح صدّاح الأغاني يعلو شدوه سماء بغير مكان فيرتدّ صداها فلسطين وتصفّق له وتعجن بخميرتها روح الحياة، ويعلو اسمها جرسا يرتدّ صداه بين أزقّة الحكايات التي تنسج حكايتها وتكتبها سطرا .. سطرا في قاموس الأساطير التي تختصر الحكاية بنشيدَين بين صوتين يجلوان عفن الصّمت والسّكوت ويمسحان السّكون بضجيج اسمها.

ما بين سامر العيساوي ومحمد عساف كلمة الفصل (فلسطين)، ما بينهما تغريدة الطير يسبح في فضاء البلاد والهواء الخافق من نسور تحلّق في عين ضريرة لا ترى من فلسطين غيرَ الألم والأمل، أيكة تتكاثر في أعالي روحها وتشهق دهشتها من جليل الله إلى رفح منسية إلا في صوتيهما.

العيساوي سِفر التكوين كونه كان وصار وتعمّد بجلدِ الإرادة المجدولة بنحولة جسد تحدّى بطش الظلم والقهر، وكان وحده، وحده كان في زمنِ النكوص والنقصان والخيبات، فأعاد لفلسطين توهّجها العاديّ في الصّبر والصّمود، والشّادي- محمد- أعاد لحنها في رحمِ الحياة، في ظلِّ عقم الحياة في رخاء المتعبين.

البطولة ليست مدعاة رمزية وشدوا عابرا فحسب، وليست ادّعاءَ فعل تنظير وكفى، ولعلّ النشيد الفلسطيني في بيروت - إن اختلفنا أو اتفقنا على عنوان الرّكح هناك- يبقى محطة كفاحية تخرج من تحت الرّدم والبؤس لترسم بطولتها .. ما بين الرّكحين فلسطين تقف بامتياز؛ نشيد البقاء بلحنِ وكلماتِ سامر العيساوي، ونشيدُ الأرض بصوت غزّي هادر شرب المتوسط بملوحتِه ونعفَ حنجرته في سماء الكونِ فعلا نشيدهُ وطال من صدرِ السماء رمّانة أيار فتوهّج العيساوي وأبرق للعالم قراره أنّ الصّمودَ خيار الأقوياء وخيار حرية لا تغريها راحة سرائر المنعّمين بترف التعب وسِلْم الهلاك.

ما بين ثقافة السّلام المبنيّ على العدل بالحق، وما بين ثقافة سلام مبني على التسوّل والتوسّل، كان يفرق بينهما سامر بتحدّيه وجبروته وسطوته الخالدة ومحمد عساف بحنجرته الهادرة..

فالسّلام على فلسطين كيف تلد المعاني من نواة رحمها ثقافةَ الصّمود والتحدي وانتصار الكفّ على المخرز وثقافةَ النشيد بحنجرة كانت تحاصرها يد الحرمان .

عبد السلام العطاري

عبدالسلام العطاري

شاعر وكاتب - فلسطين

عضو اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين

رئيس تحرير مجلة الزيزفونة

مدير عام الآداب والنشر بوزارة الثقافة الفلسطينية

رسم وقصيدة

قصيدة: محمد جعفر *

لوحة: سوزان بشناق **

حُبكِ ما أريدُ

لا خُرافة هنا،
لا أساطير عن الهوى.. لا تأريخُ
لا مداد هنا باق ليكتبنا
عِبرة، لا أُريدُ..

وما عُدتُ أريدكِ حكايات جدّات على
ليل هزيل
«يحكى أن أميرة جميلة،
ويحكى أن راعيا فقيرا..»
توليفة خواتيم سعيدات أو وهم بليد
ما عُدت أريدكِ أمنيات على وجع
وميلاد بدمع
وصوتٌ يناديك على رجع
.. ما عدتُ أطيقُ

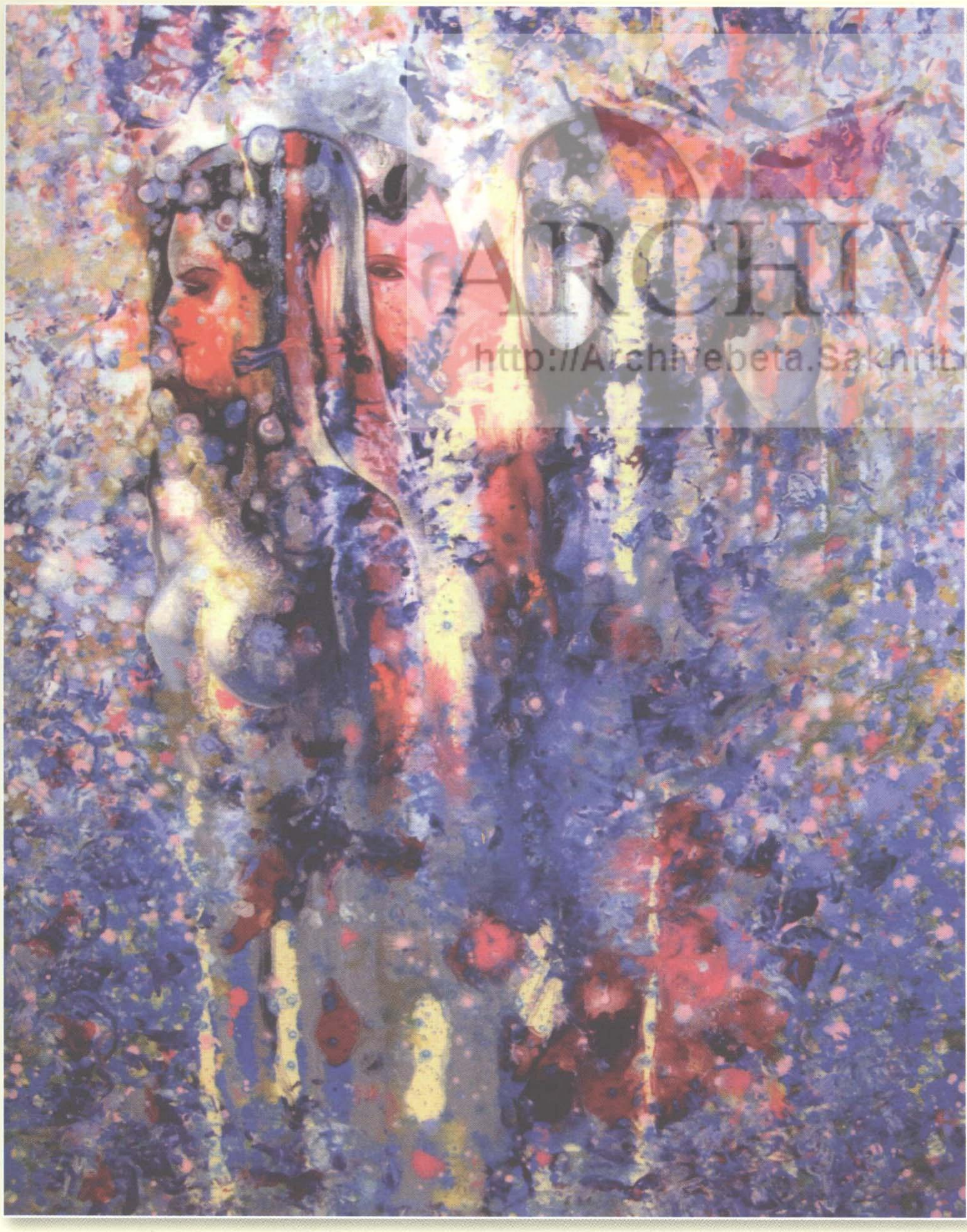
وإن أردت، أريدكِ..
فرحة الأطفال بِدُماهم
وأريدكِ في دهشة الفلاحين بالمطر، وفي
عُراهم
وفي درب العاملين على فجر
وفي سورة من القرآن يستعيدها شيخ،
وفي ذِكر
وفي رائحة فطير معجون بزيت الزيتون
وشاي على الصبح بالليمون،
على جذع تحت فيء شجر..

أُريدكِ صلوات أمهات للغادين، على عودٍ
وفي أمنيات الغاربين، وجه أمهاتهم نار
ونجر
وهل تختلف مناي عن مناهم،

إن أردتك طقسا جديدا من طقوس
العبادة
الوصل فيه ليس بالدعاء والترجي..

أريدكِ صخرة تعرجُ بالقلب إلى سما
الحب

وشرابا معتقا من كأس النجوى
وقناديل تسرج الليل وتقيم مغانيه..
أغنيات لا تدعو لهجر
وزهرا نوارا أريدكِ، لأهديكِ لي وعداً
أشيدهُ أمام مجرى نهر حجرا على حجر
وغير هذا لا شيء أريدُ..



* شاعر - الجزائر.

** فنانة - الكويت.